

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERS UNE DÉFINITION DE L'ART POPULAIRE : L'INSTITUTION
PROBLÉMATIQUE D'UNE NOTION POLYSÉMIQUE. L'AXE FRANCE-CANADA
DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENNE ET NORD-AMÉRICAIN.

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
VALÉRIE ROUSSEAU

22 MAI 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord exprimer ma gratitude à l'endroit de mon directeur de thèse, Raymond Montpetit. Ses conseils avisés, sa confiance et son support immuable m'ont permis de mener cette recherche dans les meilleures conditions.

Je tiens à remercier Jean Simard, professeur honoraire en ethnologie à l'Université Laval, qui a été à l'origine du développement de mes recherches en art populaire. Ses études dans le domaine ont inspiré mon approche de cette matière riche et de ses créateurs.

Je remercie ensuite Daniel Fabre, directeur d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), pour l'incalculable valeur de ses enseignements dans le cadre de ses recherches sur l'« autre de l'art », ainsi que pour son accueil au sein du LAHIC-IIAC (CNRS-EHESS) lors de mon séjour d'études à Paris. À cette occasion, j'ai trouvé les mêmes qualités d'ouverture scientifique chez Dominique Poulot, mon professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – INHA, et je l'en remercie également.

Cette thèse s'appuie sur de nombreux entretiens réalisés auprès de professionnels en Angleterre, au Canada, en France et en Suisse, qui m'ont permis d'actualiser et d'enrichir les données utiles à ma recherche. Je les remercie pour le temps précieux qu'ils m'ont consacré et pour les connaissances qu'ils ont bien voulu me partager : Jean-François Blanchette, conservateur (Musée canadien des civilisations), Michel Boudin, collectionneur et brocanteur, Caroline Bourbonnais, collectionneuse (La Fabuloserie), Roger Cardinal, professeur honoraire (University of Kent, Canterbury), Michel Colardelle, directeur et conservateur général (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), Laurent Danchin, écrivain, Bruno Decharme, collectionneur, Louise de Grosbois, coordonnatrice (Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise), Christian Denis, conservateur (Musée de la civilisation), André Desvallées, conservateur honoraire (Musée national des arts et traditions populaires), Philippe Dubé, professeur (Université Laval), Ian Dyck, conservateur (Musée canadien des civilisations), Daniel Fabre, directeur d'étude (EHESS), Benoît Gauthier, directeur général (Musée québécois de culture populaire), Andrée Gendreau, directrice honoraire des collections (Musée de la

civilisation), Martine Houze, experte (Hôtel Drouot, Paris), Jacqueline Humbert, collectionneuse (Musée des arts populaires de Laduz), Raymonde Lamothe, écrivaine, Jean-Louis Lanoux, écrivain, Jean-Hubert Martin, chargé de mission (direction des Musées de France), Bruno Montpied, écrivain, Lucienne Peiry, directrice de la recherche et des relations internationales (Collection de l'Art Brut), Claude Renouard, conservateur des musées de l'Yonne, Pierre Riverin, collectionneur, Marie-Louise Schneider, directrice (Musée Alsacien), Jean Simard, professeur honoraire (Université Laval), et Michel Thévoz, conservateur honoraire (Collection de l'Art Brut).

Je remercie par ailleurs les personnes affiliées aux centres d'archives et aux musées suivants, pour m'avoir généreusement permis d'accéder à leurs documents : Dr. Andreas Altorfer, directeur (Psychiatrie-Museum Bern), Jean-François Blanchette, conservateur, et Benoît Thériault, archiviste (Musée canadien des civilisations), Jacqueline Christophe, responsable du service historique, Raphaël Lançon, archiviste, et Bernadette Guichard, archiviste en résidence (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), Christina Ely, responsable des prêts (The Farmers' Museum), Elisabeth Jani, documentaliste (Secrétariat général de l'ICOM, Paris), Douglas Kendall, conservateur des collections (New York State Historical Association), Dominique Lerch, directeur (Centre National d'Études et de Formation pour l'Enfance Inadaptée), Silvano Montaldo, directeur général, Cristina Cilli, directrice administrative, et Elena Gay, archiviste (Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso), Emma Rabino Massa, professeure, et Gianluigi Mangiapane, assistant-professeur (Museo di Antropologia ed Etnografia, Turin), Farris Wahbeh, archiviste (Columbia University – Rare Book & Manuscript Library), Sophie Webel, directrice (Fondation Dubuffet), et le personnel de la Collection de l'Art Brut.

Cette thèse a été réalisée grâce à l'appui financier du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). À ce soutien considérable, se sont ajoutés des bourses provenant du Musée de la civilisation et de la Fondation Desjardins, du Musée canadien des civilisations, du LAHIC-IIAC, et de l'EHESS. Durant ma scolarité, j'ai pu également bénéficier d'un cabinet de recherche à la Collection nationale de la Grande Bibliothèque (Bibliothèque et Archives Nationales

du Québec), et d'un bureau chez Pando New York grâce à Robert Levitan. Je remercie ces sociétés pour leur support significatif.

Sur une note plus personnelle, je souhaite remercier les membres de ma famille et mes amis pour leur foi à l'égard de mon projet d'étude : plus particulièrement, mes parents, Nicole Bourgault et François Rousseau, dont la sensibilité particulière pour les patrimoines matériel et immatériel a forgé les bases de ma fascination pour l'art populaire, les musées personnels et les sciences en général; l'environnement quotidien de mon enfance a été ma première école du regard et de la découverte de l'autre. À mon mari Andrew Edlin, pour sa confiance indéfectible et son introduction salubre aux différents réseaux américains liés à l'art autodidacte. J'aimerais enfin dédier cette thèse à la mémoire de mes deux grands-pères, Jean-Julien Bourgault et Jacques Rousseau, dont les démarches respectives en arts et en sciences ont été des guides récurrents dans ma recherche. Que ma fille Ophélia puisse à son tour s'imprégner de ce précieux passé.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	x
LISTE DES TABLEAUX	xvi
LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES	xvii
RÉSUMÉ	xviii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA VALORISATION DE L'ART POPULAIRE	16
PREMIÈRE PARTIE	
LA VALORISATION DE L'ART POPULAIRE EN FRANCE	17
(1) 1.1 L'intérêt des artistes modernes pour l'art populaire	17
(1) 1.2 Les collections et les musées initiés par les artistes professionnels	28
(1) 1.2.1 Musée Alsacien : identité et art populaire	28
(1) 1.2.2 Musées personnels : trois cas révélateurs	35
- La Fabuloserie à Dicy	37
- Le Musée des arts populaires de Laduz	39
- Le Musée des arts naïfs et populaires de Noyers-sur-Serein.....	42
(1) 1.3 Les études sur l'art populaire	45
(1) 1.3.1 Champfleury : recherches sur l'art du quotidien	45
(1) 1.3.2 Le Congrès de Prague : constitution de réseaux internationaux	49
(1) 1.3.3 Arnold Van Gennep : folklore et art populaire in situ	54
(1) 1.3.4 Adolphe Riff : études spécialisées sur l'art populaire	62
(1) 1.4 Le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP)	65
(1) 1.4.1 Georges Henri Rivière : de l'art à l'ethnographie	66
- Ancrage artistique	66
- Ouverture à l'ethnographie	69
(1) 1.4.2 La nature de l'art populaire au MNATP	71
- Double appartenance	72
- Environnement idéologique	74
- Développement des collections	76

(2) 1.4.5 Les expositions d'art populaire, d'hier à aujourd'hui : un leadership à voies multiples	177
Conclusion du chapitre I	183
CHAPITRE II	
VERS UNE DÉFINITION DE L'ART POPULAIRE :	
SEPT CONSTATS SUR LES SPÉCIFICITÉS DE LA NOTION	188
2.1 Constat 1. Les facteurs de polysémie	190
2.1.1 Sémantique	190
2.1.2 Des corpus de référence diversifiés	192
2.1.3 Une notion instable	194
2.1.4 Changements institutionnels	199
- Au MNATP : d'une conception à l'autre	200
- Au MCC : la donne intellectuelle des États-Unis	201
2.1.5 Vide documentaire	204
2.2 Constat 2. L'artiste populaire et sa connexion au territoire	209
2.2.1 L'artiste et sa communauté	209
- Ancrage à la quotidienneté	209
- Individualisme collectif	213
2.2.2 Métissage et transformations	216
- Multi-appartenance	216
- L'impact des agents sur l'émergence des traditions	218
- Transformation	220
2.2.3 Posture de l'artiste	222
- Influences	222
- Apprentissage et transmission des connaissances	225
- Typologie	226
2.3 Constat 3. L'empreinte nationale de l'art populaire	227
2.3.1 Art populaire et identité nationale en France	229
- Structures étatiques	229
- De l'instrument politique au déni	232
2.3.2 Art populaire et identité nationale au Canada	235
- Culture première, culture seconde	235
- L'expression du peuple	237

2.4 Constat 4. La dimension mémorielle	241
2.4.1 Sauvegarder la mémoire	241
2.4.2 Esthétisation et sublimation de l'art populaire	245
2.4.3 Les images survivantes	249
2.5 Constat 5. L'autre monde de l'art et sa réception critique	254
2.5.1 Hiérarchie artistique	254
2.5.2 Composition de l'autre monde de l'art	257
2.5.3 Art et utilité	263
2.5.4 Mobilité des frontières de l'art	266
2.5.5 Impopularité de l'art populaire	270
- Un succès d'estime	270
- Notion de valeurs	277
2.6 Constat 6. Le musée et la conversion à l'esthétique	282
2.6.1 Dans l'orbite des musées d'art : tendances dominantes	282
2.6.2 Les traditions américaines : art populaire et modernisme	286
2.6.3 Les perspectives françaises : l'institution en cause	293
2.7 Constat 7. L'art populaire et la question du rapport à l'autre	302
2.7.1 L'autre et l'autre soi	304
2.7.2 La fabrication du soi	306
2.7.3 L'homme du commun et ses affectations sociales	309
Conclusion du chapitre II	314
CHAPITRE III	
LES OBSTACLES AU PROCESSUS D'INSTITUTION DE L'ART POPULAIRE :	
PRÉSENTATION COMPARÉE DE MODÈLES EXEMPLAIRES	
3.1 Les conditions du succès de l'artiste moderne : le modèle d'Alan Bowness	321
3.1.1 La reconnaissance par les pairs	323
3.1.2 La reconnaissance de la critique	325
3.1.3 Les marchands et les collectionneurs	327
3.1.4 Le grand public	329
3.2 L'institution de l'art brut : les initiatives de Jean Dubuffet	332
3.2.1 Préhistoire de l'art brut : contexte de réception de l'art des fous	332
3.2.2 L'invention de l'art brut, en quatre étapes charnières	337

3.2.3 Conditions de médiation de l'art brut : contrôler l'identité de la notion	347
Conclusion du chapitre III	359
CONCLUSION	361
BIBLIOGRAPHIE	371
- 1. Documents d'archives	371
- 2. Livres, catalogues d'exposition et actes de colloque	378
- 3. Périodiques, bulletins et encyclopédies	391
- 4. Sites Internet	396
- 5. Films	400
DOSSIER DES FIGURES	401

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 La cuisine du Musée Alsacien. (Source : Klein, s.d.).....	32
1.2 Plat creux en terre vernissée, avec rameaux fleuris et inscriptions. (Source : Klein, s.d.)	34
1.3 Manège de Pierre Avezard. (Source : Avezard, Bourbonnais et Danchin, 1995.).....	38
1.4 Salle d'exposition, La Fabuloserie. (Photo : Valérie Rousseau, 2006.).....	38
1.5-1.7 Salles d'exposition, Musée des arts populaires de Laduz. (Photo : abac077, 2008.).....	41
1.8 Section du dépliant du Musée de Noyers-sur-Serein. (Source : Dépliant du Musée de Noyers-sur-Serein, 2010.)	42
1.9 <i>L'art populaire en France</i> . Recueil d'études publié sous la direction d'Adolphe Riff. (Source : <i>L'art populaire en France</i> , 1933.).....	62
1.10 Un des murs de l'atelier d'André Breton installé au Centre Pompidou. (Source : <i>Site du Centre Pompidou</i> , 2010.).....	68
1.11 Statue dédiée au vodun Gou, salle du musée d'Ethnographie du Trocadéro, fin 19 ^e siècle. (Photo : Musée du Quai Branly.).....	69
1.12 Statues dédiées aux Rois Béhanzin, Guézo, Glélé et Gou, salle du Trocadéro, 1895. (Photo : Musée du Quai Branly.)	69
1.13 Exposition ethnographique des colonies françaises au Trocadéro, 1931. (Photo : Musée du Quai Branly.)	69
1.14 Plan et légende de la galerie d'étude du MNATP. (Photo : MuCEM.)	87
1.15 Galerie d'étude. Vitrine 25 : « Arts populaires : arts graphiques. Formes et destination de l'image. (Photo : Xavier Bismuth, MuCEM.).....	87
1.16 Galerie d'étude. Vitrine 2 : « Techniques d'acquisition : cueillette, chasse, pêche ». (Photo : Hervé Jézéquel & Xavier Bismuth, MuCEM.)	87

1.17	Galerie d'étude. Vitrine 4 : « Techniques de production : agriculture ». (Photo : Hervé Jézéquel & Xavier Bismuth, MuCEM.) ..	87
1.18	Galerie culturelle. Vitrine « Poterie de terre » et « style du mobilier traditionnel », section « Arts visuels ». (Photo : MuCEM.)	87
1.19	Galerie culturelle. Section « Élevage ». (Photo : Hervé Jézéquel, MuCEM.)	87
1.20	Schéma de la galerie culturelle, élaboré par Claude Lévi-Strauss. (Photo : MuCEM.)	87
1.21	Galerie culturelle. Section « Cueillette et chasse ». (Photo : Hervé Jézéquel, MuCEM.)	88
1.22	Louis Léopold Thuiland, pichet en terre vernissée. (Photo : Robert Doisneau. Source : Lecotté, 1971.)	92
1.23	Jean Dubuffet, avec une œuvre d'Émile Ratier, 1976. (Source : Peiry, 1997.) Émile Ratier, grande roue de fête foraine. (Photo : Bruno Montpied. Source : <i>Site Le Poignard Subtil</i> , 2010.)	92
1.24	Pierre-Innocent Guimonneau, sieur de La Forterie, soupière. Collection MNATP. (Photo : Martine Houze.).....	92
1.25	Alphonse Grenier, boîtes à musique, vers 1970. Collection MCC. (Source : Blanchette, 1983.).....	119
1.26	Exposition <i>Bill Anhang</i> , Centre des arts Saidye Bronfman, 2001. (Photo : Richard-Max Tremblay, archives SAI.)	119
1.27	Edmond Châtigny, <i>Oiseau mère</i> et sans titre, vers 1975. (Source : Théberge, 2004.)	120
1.28	Arthur Villeneuve peignant aux murs de sa maison. (Photo : Pulperie de Chicoutimi.)	122
1.29	Arthème Saint-Germain, œuvres déposées au sol, 1970. (Source : Galipeau, 1995.)	124
1.30	Chez Nettie Covey Sharpe : salon et chambre aux trésors. (Source : <i>Site MCC</i> .).....	135
1.31	Installations de la collection Alexander Girard au MOIFA. (Photo : MOIFA.).....	136
1.32	Chez Nettie Covey Sharpe : grande chambre et vivoir. (Source : <i>Site MCC</i> .).....	139

1.33	Joseph Shink, sculptures. (Photo : Pierre Soulard, MCQ, 72-3; 72-5; 72-8; 72-10; 72-14; 72-6; 72-1; 72-4; 72-11; 69-247.).....	147
1.34	Rosario Gauthier, <i>Ménagerie de bois sculpté</i> , 1975, pin polychrome. (Photo : Alain Vézina, MCQ, chat : 88-5757; tigre : 88-4088; girafe : 88-4238; girafe : 88-4236; perroquet : 88-4092; perroquet : 88-4326.)...	147
1.35	Louis Jobin (en collaboration avec Paul Cousin et Pierre Gauvin), <i>Cérès et Le Char de l'Agriculture, défilé de 1880 à Québec</i> , 1880, bois, métal et cuir, 188 x 72 x 48 cm (statue), 450 x 497 x 233 cm (voiture). Don de la Ville de L'Ancienne-Lorette. (Photo : Musée national des beaux-arts du Québec, 1975.285.01 et 1975.285.02.)	148
1.36	<i>Artefacts fous braque</i> , exposition au Musée de la civilisation, 1 ^{er} mars 2006 au 16 septembre 2007. (Photo : Idra Labrie, Perspective, MCQ, 0090_relv_0001; 0090_relv_0014.)	150
1.37	<i>Artefacts fous braque</i> , exposition au Musée de la civilisation, 1 ^{er} mars 2006 au 16 septembre 2007. (Photo : Idra Labrie, Perspective, MCQ, 0090_relv_0001; 0090_relv_0014.)	152
1.38	Œuvres de Collins Eisenhauer, dans l'exposition <i>L'Éden, côté jardin</i> au Musée canadien des civilisations. (Source : Tilney, 1999.).....	152
1.39	Médard Bourgault, œuvre collectée par Marius Barbeau. (Source : Galipeau, 1995.).....	160
1.40	Louis Jobin, <i>Coffret au chien couché</i> , 1865-1868. Œuvre collectée par Marius Barbeau. (Source : Galipeau, 1995.).....	160
1.41	Daniel Swim, appelant, entre 1973 et 1983. Collection Gerald Ferguson, MCC. (Photo : MCC, 85-18, S96-00400.)	170
1.42	Anonyme, girouette, entre 1900 et 1950. Collection Ralph et Patricia Price, MCC. (Photo : MCC, 79-1587, S83-543.)	171
1.43	Anonymes, cannes, 1800-1899, 1890-1910 et 1850-1925. Collection Ralph et Patricia Price, MCC. (Photos : MCC, 79-1639, S92-3384; 79-1640, S97-4713; 79-1642, S97-4754.).....	171
1.44	Anonyme, 1850-1899. Collection Ralph et Patricia Price, MCC. (Photo : MCC, 79-1658, D2006-05489.)	171
1.45	Fenimore House, salle d'exposition sur l'art populaire du 20 ^e siècle, 1974. (Photo : Anonyme, Fenimore Art Museum, Cooperstown.)	171

1.46	Fenimore House, exposition <i>By the People, For the People</i> , 1976. (Photo : Anonyme, Fenimore Art Museum, Cooperstown.)	171
1.47	Fenimore House, exposition d'art populaire, vers 1975-1979. (Photo : Anonyme, Fenimore Art Museum, Cooperstown.)	171
1.48	Madame Donald Scott, courtepointe, vers 1932-1942. Collection Blake et Ruth McKendry, MCC. (Photo : MCC, 79-229, S79-4343.)	172
1.49	Anonyme, courtepointe, vers 1876-1900. Collection Blake et Ruth McKendry, MCC. (Photo : MCC, 79-242, S91-3122.)	172
1.50	George Cockayne, <i>Beware the yellow band</i> , 1975. (Photo : MCC, 79-1848.1-3, S83-666.)	179
1.51	Félicien Lévesque, sculptures, vers 1980. Section « Collection des œuvres des patentoux ». (Source : Galipeau, 1995.)	182
2.1	Helen Cordero, <i>Storyteller</i> , vers 1965-1967. Collection Alexander Girard, MOIFA. (Source : Glassie, 1989.)	218
2.2	Palmerino Sorgente, chapeaux, vers 1995. (Photo : Jean Bernier.)	221
2.3	Philippe Roy, <i>La Sainte Famille</i> , vers 1975. Collection Nettie Covey Sharpe, MCC. (Source : Galipeau, 1995.)	222
2.4	Charles-Frédéric Brun dit « Le Déserteur », présentation de la montagne d'Orseraz, 1855. (Source : Bouvier, 1999.)	226
2.5	Adolf Wölfl, <i>Le grand chemin de fer du ravin de la colère</i> , 1911. Collection de Jean Dubuffet. (Source : Thévoz, 2001.)	260
2.6	Aloïse Corbaz, <i>Mickens</i> , entre 1936 et 1964. Collection de Jean Dubuffet. (Source : Thévoz, 2001.)	260
2.7	Exposition sur les arts premiers, palais des Sessions, Louvre, 1999. (Photo : Musée du quai Branly. Source : <i>Site du Louvre</i> .)	261
2.8	Carton d'invitation de l'exposition <i>Séraphine Louis</i> , 1945. (Photo : MuCEM.)	262
2.9	Richard Greaves, <i>La maison des trois petits cochons</i> . (Photo : Mario del Curto, 2001.)	263
2.10	A.C.M, sans titre, avant 2001. Collection abcd Paris. (Photo : Mario del Curto.)	263

2.11	Croix de marinier aux attributs de la Passion du Christ, vers 1830. (Source : Houze, 2009.)	265
2.12	Chaise de dentellière ornementée de rosaces, 1830. (Source : Houze, 2008.)	265
2.13	Anonyme, <i>The Yorke Family at Home</i> , 1837. (Source : Cahill, 1932.)	286
2.14	Anonyme, <i>Primitive Horse</i> , s.d. (Source : Cahill, 1932.)	286
2.15	Edward Hicks, <i>The Peaceable Kingdom</i> , vers 1833-1834. (Photo : Brooklyn Museum.)	286
2.16	The Barnes Foundation. (Photo : The Barnes Foundation.)	288
2.17	The main gallery of the Barnes Foundation. (Photo : Toronto International Film Festival.).....	288
3.1	Salle où sont exposés les objets faits par les prisonniers, notamment la collection de pots carcéraux provenant de la prison Le Nuove de Turin, fin 19 ^e siècle. (Photo : Roberto Goffi, Musée d'anthropologie criminelle Cesare Lombroso, Université de Turin.).....	333
3.2	Costumes réalisés par G. Versino, avec des morceaux de chiffons, pendant sa période de réclusion à l'Asile de Collegno, près de Turin, vers 1850-1900. (Photo : Roberto Goffi, Musée d'anthropologie criminelle Cesare Lombroso, Université de Turin.).....	333
3.3	Expositions réalisées par Walter Morgenthaler, au Musée psychiatrique de la Waldau, Berne, vers 1914. (Photo : Psychiatrie-Museum, Berne.).....	334
3.4	Adolf Wölfl dans sa cellule à La Waldau, vers 1914. Les œuvres ont été accrochées aux murs à l'occasion de la prise photographique. Ses dessins et ses écrits sont empilés devant lui. (Photo : Psychiatrie-Museum, Berne).....	334
3.5	Vue de l'exposition <i>Entartete Kunst</i> , Munich, 1937. (Source : <i>Site Daring to do</i> .)	335
3.6	Page du catalogue <i>Entartete Kunst</i> , où sont juxtaposées les sculptures d'un patient de la clinique de Heidelberg et d'Eugen Hoffmann. (Source : <i>Ausstellungsführer Entartete Kunst</i> , 1969.).....	335

3.7	Porte d'arche de l'Hôpital Sainte-Anne, 1946. (Photo : Archives Jean-Louis Lanoux, Paris.).....	336
3.8	Vue partielle de <i>L'exposition d'œuvres exécutées par des malades mentaux : peintures, dessins, sculptures et décorations</i> , Hôpital Sainte-Anne, 1946. (Photo : Archives Jean-Louis Lanoux, Paris.).....	336
3.9	Auguste Forestier, personnage à profil d'aigle, entre 1935 et 1949. (Photo : Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq.).	338
3.10	Cabinet du Dr. Ladame, asile de Bel-Air, Genève. (Source : Peiry, 1997.).....	339
3.11	Page couverture du fascicule 1, <i>Les Barbus Müller</i> , 1947. (Source : Peiry, 1997.).....	339
3.12	Collection du Dr. Ladame au Foyer de l'Art Brut, sous-sol de la Galerie René Drouin, Paris, février 1948. (Photo : Archives CAB.)	339
3.13	La Collection de l'Art Brut chez Alfonso Ossorio à East Hampton, Long Island, 1952. (Photos : Hans Namuth. Source : Peiry, 1997.)	341
3.14	La Collection de l'Art Brut, au 137, rue de Sèvres, Paris, 1970. (Photo : Archives CAB.)	342
3.15	Vue intérieure de la Collection de l'Art Brut, Lausanne. (Photo : Erling Mandelmann, archives CAB.).....	345
3.16	<i>When Attitudes Become Form</i> , exposition à la Kunsthalle de Berne, sous le commissariat de Harald Szeemann, 1969. (Source : Kluser et Hegewisch, 1998.)	356
3.17	<i>The Platform of Thought</i> , exposition sous le commissariat de Harald Szeemann, au Giardini di Castello, Biennale de Venise, 2001. Œuvres d'Erich Bödeker, Seni Camara, Ousmane Ndiaye Dago, Gilberto De La Nuéz, John Goba, Ettore Jelmorini, Cheff Mwai, Jean Baptiste Ngnetchopa, Auguste Rodin, Hans Schmitt, Peter Wanjau, ainsi que statuaire Giriama, tête de Buddha, Mithuna, Narasinha, Shiva Nataraja, Tirthankara Parsvanatha, masque de danse, sculpture africaine et casque de scaphandrier de la marine américaine. (Source : <i>Site Universes in Universe</i> .).....	356

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
2.1	Sept constats sur l'art populaire	189
C.1	Définition multihistorique de l'art populaire	363

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES

AFAM	American Folk Art Museum
CAB	Collection de l'Art Brut
CCECT	Centre canadien d'étude sur la culture traditionnelle
CCFCS	Canadian Center for Folk Culture Studies
MCC	Musée canadien des civilisations
MCQ	Musée de la civilisation de Québec
MNATP	Musée national des Arts et Traditions populaires : MNATP
MOIFA	Museum of International Folk Art
MoMA	Museum of Modern Art, New York
MuCEM	Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
NMM	National Museum of Man
n. p.	Non paginé
SAI	Société des arts indisciplinés
s. d.	Sans date
s. l.	Sine loco / sans lieu (de publication)

RÉSUMÉ

Intitulée « Vers une définition de l'art populaire : l'institution problématique d'une notion polysémique. L'axe France-Canada dans une perspective européenne et nord-américaine », notre thèse porte sur la construction d'un savoir : celui de la constitution du champ de l'art populaire. Afin de mieux cerner cette notion vague, rarement étudiée en histoire de l'art, et dégager ses spécificités, nous nous penchons sur les processus d'identification, de valorisation et de médiation des objets qui lui sont associés. Cette investigation, qui engage des cas européens et nord-américain, avec une emphase sur l'axe France-Canada, permet d'identifier les mécanismes qui entravent l'institution de l'art populaire et d'explorer des pistes de résolution.

Nous partons de l'hypothèse voulant que la dimension polysémique de l'art populaire soit le résultat de volontés diversifiées – esthétique, idéologique, scientifique – d'agents et de communautés en temps donné. L'invention et la structuration de l'art populaire, comme catégorie, reposent sur des conceptions éclatées, élaborées par les artistes professionnels, les collectionneurs, les musées et les chercheurs issus d'horizons disciplinaires variés. L'instabilité de la notion découle de ces nombreuses reconfigurations. Nous examinons ainsi les principaux discours qui forgent cette notion essentiellement occidentale, depuis l'avènement de la modernité au 19^e siècle jusqu'à ce jour, et ciblons les corpus de référence qui lui sont liés. En raison de la nature de notre sujet, nous favorisons une approche multidisciplinaire associée aux champs de l'histoire de l'art, de la muséologie et du patrimoine, puisant aux méthodes de l'ethnologie, de l'anthropologie et de l'historiographie.

Au chapitre I, nous nous penchons sur les moments fondateurs de la valorisation de l'art populaire en France et au Canada, relatifs à l'établissement, au développement et à la popularisation de la notion. Nous affectons notre recherche à deux pays distincts – historiquement et linguistiquement liés – pour faire émerger les récurrences, les dynamiques, les enjeux et les mécanismes partagés de part et d'autres de l'Atlantique. Nous y observons que les contributions principales en art populaire sont circonstancielles et proviennent généralement de personnalités isolées (liées ou non à des institutions). L'absence de consensus et de critères de sélection concertés donne naissance à une multitude de perspectives. Plus spécifiquement, en France, les artistes professionnels ont un rôle de levier dans la reconnaissance de l'art populaire; cette attention, qui contribue surtout à la sauvegarde immatérielle des œuvres, favorise à l'occasion son collectionnement et sa conservation institutionnelle. Avec la naissance du Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP), la dimension artistique de l'art populaire, et de surcroît son caractère *exceptionnel*, s'impose au profit de l'objet *ordinaire*, notamment en raison de l'ancrage disciplinaire des agents à l'origine de sa valorisation. Dans le milieu de la recherche, les tentatives observées n'ont pas de véritables suites, ni ne contribuent à l'émergence de groupes de référence en matière d'études; le fait que l'art populaire soit récupéré à des fins de propagande par certains partis politiques peut expliquer ce désengagement. Au Canada, l'art populaire pénètre d'abord les milieux scientifique et politique, donnant d'emblée naissance à des initiatives à caractère identitaire, économique et nationaliste. La constituante multiculturelle du

pays, mettant de l'avant la diversité, oriente les discours. L'art populaire n'atteint par ailleurs que très rarement les institutions artistiques. Comme en France, les collectionneurs privés laissent la plus large contribution, malgré l'hétérogénéité de leur perception. En somme, la notion d'art populaire s'incarne dans ses phases de réinventions – suivant des motivations personnelles, parallèlement à la sauvegarde du patrimoine des sociétés en mutation et aux recherches sur l'identité nationale, de pair avec les chocs du métissage culturel et l'instabilité générée par les crises financières, suivant les confrontations sociales et l'élargissement des frontières artistiques.

Ainsi, au chapitre I, nous remarquons que les agents et les institutions attachés à la valorisation de cette matière, de même que les réseaux dans lesquels s'enracine l'art populaire, répondent à des motivations similaires. Ces similarités font l'objet du chapitre II, consacré à l'exploration de sept constats – ou spécificités – de l'art populaire. Cette section, qui propose un bilan des connaissances sur l'art populaire, permet d'élaborer une définition ouverte – multihistorique – de l'art populaire. Constituée à rebours, cette définition relève de la pluralité des corpus de référence, des contextes de réception et des lectures dans le cadre muséal. Outre la présentation des causes menant au caractère polysémique de l'art populaire, nous examinons la connexion particulière de ces artistes à leur environnement, de même que l'empreinte nationale de l'art populaire, sa dimension mémorielle, son traitement en histoire de l'art, sa conversion à l'esthétique dans le cadre muséal, et enfin les enjeux qui sous-tendent le rapport à l'autre.

Le chapitre III montre en quoi l'art populaire fait obstacle aux processus traditionnels de reconnaissance artistique, en nous référant aux modèles d'institutionnalisation développés par Alan Bowness (dans le cas de l'art moderne) et Jean Dubuffet (dans le cas de l'art brut). Ces systèmes, qui renvoient à des créateurs issus de culture et de temporalité similaires, partagent une étape cruciale : celle de reposer sur des collections fondatrices qui ont été conservées, documentées, citées en exemples, et diffusées auprès de publics dans le contexte de musées érigés à leur attention. Pour signer l'aboutissement d'un processus de reconnaissance et *fixer une mémoire* auprès du public, l'art populaire doit, suivant la même logique et la même progression, être associé à des corpus de référence spécifiques. Ainsi, ces modèles nous enjoignent à établir préalablement la connaissance de l'œuvre, un vocabulaire qui lui est propre, ainsi que sa propriété. De fait, l'attribution est un acte fondateur de l'institution de la culture et joue un rôle central dans la mise en place du savoir; il participe à la construction du sens, de la mémoire et de l'identité dans les discours. Pour s'imposer, le champ de l'art populaire doit pallier à ses lacunes documentaires et cesser d'opérer comme un *art sans artiste*. Ce qui nous mène à la singularité du sujet créateur : alors que Bowness et Dubuffet interviennent dans la sphère artistique et hissent d'emblée l'objet au rang d'œuvre d'art, l'art populaire demeure animé en fonction de valeurs collectives, de programmes idéologiques et de traits culturels.

Parallèlement, nous remarquons que l'intérêt des réseaux artistiques pour cette matière ne favorise pas le développement d'une expertise en art populaire. Ceci, puisqu'il vise la production d'artistes en particulier, assimilée selon des critères empruntés à l'art officiel : une telle élection artistique éjecte du coup ces créateurs de leur catégorie d'origine, dès lors dévaluée. À ce titre, Dubuffet refuse d'animer l'art brut en fonction de procédures empruntées à l'art professionnel; ce qui constituerait, selon lui, une « violence de l'interprétation ». Il s'engage au contraire à cerner la

spécificité de ces œuvres particulières pour forger les bases de sa conceptualisation, à l'image, dirions-nous, des prises en charge engagées durant les dernières décennie par les cultures autochtones, aborigènes et minoritaires.

Mots clés :

- art populaire
- art brut
- institution de la culture
- institutionnalisation
- muséologie
- musées personnels

INTRODUCTION

Sujet et envergure de notre recherche

Notre thèse, intitulée « Vers une définition de l'art populaire : l'institution problématique d'une notion polysémique. L'axe France-Canada dans une perspective européenne et nord-américaine » se penche sur les processus d'identification, de médiation et de valorisation de l'art populaire. Généralement ignoré en histoire de l'art et paradoxalement *impopulaire* auprès de plusieurs instances, l'art populaire constitue l'une des faces cachées de la modernité artistique. Afin de mieux cerner cette notion imprécise, nous tentons de répondre plus largement à la question : qu'est-ce que l'art populaire ? Sans prétendre à la normalisation d'une définition applicable en tout temps et en tout lieu, qui exigerait notamment une étude compréhensive englobant entre autres des ensembles allemands et américains, nous croyons que l'étude comparée de l'art populaire dans ces deux contextes géographiques différents, mais culturellement et linguistiquement liés, permet de faire émerger des généralités constitutives de la notion.

Nous constatons que la structuration de l'art populaire repose sur des conceptions diversifiées, élaborées en Occident par les artistes professionnels, les collectionneurs, les musées et les chercheurs issus d'horizons disciplinaires variés. L'intérêt pour les expressions visuelles autodidactes en Europe et en Amérique du Nord imprègne à différents degrés la pensée esthétique et intellectuelle dès le milieu du 19^e siècle. Artistes visuels, poètes et musiciens se tournent vers cet *autre de l'art* (le fou, l'enfant, le primitif, le naïf, l'homme du commun), à la recherche des fondements de l'expression visuelle et des valeurs d'authenticité, défiant les frontières artistiques et les règles académiques. De l'attrait des Romantiques et des Réalistes pour les œuvres hors réseaux, en passant par la passion pour l'« art nègre » au début du 20^e siècle et l'appropriation des stratégies médiatiques de masse par les artistes du Pop Art, la curiosité et la fascination pour les expressions artistiques situées en marge des circuits traditionnels se manifeste de Courbet à Kandinsky, de

Max Ernst à André Breton, d'Andy Warhol à Jean Tinguely. Les critiques d'art, les marchands et les collectionneurs accueillent à leur tour ce type d'œuvres autodidactes, les collectionnent et les interprètent.

La notion d'art populaire s'est ainsi édifiée au fil de ses appropriations diverses, connaissant des déclinaisons distinctes selon les disciplines scientifiques qui l'ont étudiée, selon les pays et les cultures de référence, et enfin selon les institutions muséales qui ont conservé et diffusé ces objets.

États de la question et problématique à résoudre

Nous sommes partis de l'hypothèse voulant que la dimension polysémique de l'art populaire soit tributaire de la volonté – esthétique, idéologique, scientifique – de différents agents et de différentes communautés, à un moment donné de l'histoire. Caméléon, l'art populaire s'est défini au fur et à mesure de ses incessantes reconfigurations. Ces perspectives ont contribué au changement fréquent des catégories de l'objet qui lui est identifié, et plus généralement au remaniement de la notion elle-même.

D'emblée, nous avons remarqué que les discours sur l'art populaire proviennent essentiellement de quatre réseaux de reconnaissance et de valorisation : outre l'apologie qu'en ont fait les artistes professionnels à travers leurs œuvres, les collectionneurs ont été les premiers à assurer la pérennité matérielle de ces artefacts et à constituer des corpus de référence. Considérant l'art populaire dans le champ élargi des expressions de la culture populaire, l'ethnologie s'est à son tour attachée au développement des connaissances sur les objets et leurs producteurs; ainsi, les arts plastiques, comme la littérature, la danse, la musique, le chant ou l'ameublement, sont au nombre des manifestations identitaires de l'homme du commun – un terrain d'étude négligé par les historiens de l'art. Enfin, la nature de l'art populaire s'est distinctement imprégnée de ses passages dans l'espace éducatif du musée – personnel, privé ou national, qu'il relève de l'histoire, de l'ethnologie ou de l'art – où cette fois l'artefact a été conservé, documenté, exposé et interprété pour ses publics.

Malgré l'absence de consensus sur la signification de l'art populaire et l'hétérogénéité des corpus de référence, nous croyons qu'il est possible de dégager

une définition opératoire de la notion et de cerner ses spécificités, à partir d'éléments de répétition, de ses contextes de réception et de ses axes de reconnaissance.

Objectifs de la thèse

Nous nous proposons les objectifs suivants :

- Cerner les processus d'identification, de valorisation et de médiation de l'art populaire;
- Élaborer une définition opératoire de l'art populaire, en dégagant des universaux et des spécificités attachés à cette notion;
- Identifier les mécanismes qui font obstacle à l'institution de l'art populaire et cibler des pistes de résolution.

Méthode

Notre thèse porte sur la construction d'un savoir : celui de la constitution du champ de l'art populaire. Pour ce faire, nous avons examiné les discours qui ont forgé cette notion essentiellement occidentale, depuis l'avènement de la modernité au 19^e siècle jusqu'à ce jour, et cherché à cerner les contours de la définition par l'identification de différents corpus de référence. En raison de sa nature polysémique, nous avons favorisé une approche multidisciplinaire associée aux champs de l'histoire de l'art, de la muséologie et du patrimoine, puisant aux méthodes de l'ethnologie, de l'anthropologie et de l'historiographie. La dimension épistémologique de notre recherche étudie la nature, la formation et la structuration de la catégorie *art populaire*, en mettant en perspective les procédures, les agents et les méthodes variées retenus pour son institution.

Démarche et cadre théorique

Pour cerner la notion d'art populaire dans sa dimension évolutive du 19^e siècle à nos jours, nous avons d'abord effectué un état de la question sur les expressions visuelles situées en marge du système artistique traditionnel, en repérant des contributions écrites éclairantes issues de temporalités, de géographies et disciplinaires diverses. En plus des études de Georges Henri Rivière,

Jean Cuisenier, Howard Becker, Nicolas Bouvier, Michel Thévoz, Philippe Dubé et Lucienne Peiry – certaines abordant l'art populaire de manière indirecte et d'autres sous d'autres appellations – , nous nous sommes attardés aux publications de Champfleury, Henry Glassie et Jean Simard, qui reposent sur des études de terrain spécifiquement consacrées à l'art dit populaire. Nous avons également tenu compte des catalogues d'exposition publiés par les musées d'ethnographie, d'anthropologie et de société qui, loin devant les musées d'art, ont participé à la diffusion de ces productions de l'homme du commun de façon récurrente. Pour resserrer notre étude de l'axe France-Canada, nous avons complété notre survol par la consultation d'archives : correspondances, notes de service, textes inédits, rapports de recherche et politiques d'acquisition, provenant notamment de Marius Barbeau, Jean Dubuffet, Arnold Van Gennep, Wesley Mattie, John Russell Harper et Meyer Schapiro. Pour offrir un contrepoids aux recherches somme toute lacunaires publiées sur l'art populaire, nous avons également réalisé une série d'entretiens auprès d'une trentaine d'intervenants, sur des questions précises touchant l'art populaire dans ces deux zones géographiques : conservateurs de musée (Jean-François Blanchette, Christian Denis, André Desvallées, Andrée Gendreau, Jean-Hubert Martin), expert (Martine Houze), directeurs de musées (Michel Colardelle, Marie-Louise Schneider, Claude Renouard), collectionneurs (Jacqueline Humbert, Caroline Bourbonnais) et chercheurs (Roger Cardinal, Daniel Fabre, Jean-Louis Lanoux, Bruno Montpied). Conscients que le recours aux entretiens puisse susciter des enjeux éthiques et méthodologiques, nous nous sommes assurés qu'ils corroborent, actualisent ou enrichissent de manière inductive des observations que nous avons faites et des sources que nous avons consultées.

Dans la perspective centrale d'explorer les mécanismes par lesquels l'art populaire s'est constitué et s'est institué, nous nous sommes ensuite penchés sur les notions d'artification et de patrimonialisation.

L'« artification » a été définie comme un mécanisme de consécration artistique, comme un

processus par lequel les acteurs sociaux en viennent à considérer un objet ou une activité comme de l'art, là où ils ne le faisaient pas auparavant. La transformation du non-art en art résulte d'un travail social complexe qui

engendre un changement de statut des individus, des objets, des activités et des représentations.¹

Le devenir artistique des œuvres créées en dehors des horizons artistiques conventionnels, comme celles associées à l'art populaire, repose aussi sur des mécanismes d'élection. Dans *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition* (1989), Thierry de Duve montre que l'œuvre d'art naît de la rencontre d'un objet et d'un auteur, ou d'un artiste et son public, autour d'un jugement. Selon cette conception nominaliste, qui repose sur la linguistique et le discours, l'art serait défini par ses instances de légitimation, lesquelles détiennent l'autorité de décréter ce qui relève ou non de l'art. Ces acteurs, ou médiateurs, tiennent un rôle d'énonciateurs de la valeur artistique. Cette consécration se poursuit dans les lieux de l'art, c'est-à-dire que les institutions artistiques et les musées d'art possèdent à leur tour un important pouvoir de légitimation. L'étape ultime de cette opération de qualification et de stabilisation allie la notion de valeur et l'acte de conservation.

George Dickie s'intéresse aussi aux conditions nécessaires menant à l'obtention du statut artistique. La théorie institutionnelle de l'art qu'il défend à compter de 1969, dans l'article « Defining Art », se précise jusque dans les années 1980, avec *The Art Circle* (1984). Il affirme qu'« une œuvre d'art est un artefact dont la spécificité est d'avoir été créé pour être présenté à un public du monde de l'art »². Selon lui, il ne s'agit pas de s'intéresser aux propriétés intrinsèques d'un objet pour savoir s'il relève ou non de l'art. Il faut surtout cerner « la place qu'il occupe au sein du contexte institutionnel fourni par ce que l'on peut appeler " le monde de l'art " »³. Pour développer son approche institutionnelle⁴ et mieux définir la nature de ce monde de l'art auquel il renvoie, Dickie se réfère aux réflexions d'Arthur Danto (« The Artworld », 1964), en ce qu'elles formalisent une structure de nomination artistique. Ainsi, l'œuvre d'art existe dans un cadre, dans un « réseau de relations » qui la définit comme telle. Dickie précise :

¹ Roberta Shapiro, « Qu'est-ce que l'artification », XVII^e Congrès de l'AISLF sur « L'individu social », Tours, comité de recherche 18 en sociologie de l'art, juillet 2004.

² George Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés*, no 17 (novembre 2009), p. 225.

³ Pierre Saint-Germier, in Dickie, *ibid.*, p. 211.

⁴ Elle inspire Howard Becker dans sa publication intitulée *Les mondes de l'art* (Paris, Flammarion, 1988, 379 p.)

Il y a autant de publics que de formes d'art et les connaissances requises diffèrent d'un public à l'autre. [...] Les rôles d'artiste et de public constituent le cadre minimal de la création et l'on peut appeler ces deux rôles corrélatifs « le groupe de présentation ». Le rôle de l'artiste comporte deux aspects centraux : premièrement, un trait général qui caractérise tous les artistes, la conscience que ce qui est créé pour être présenté est de l'art; et deuxièmement, la capacité à utiliser une ou plusieurs techniques artistiques qui permettent de créer un art d'un certain type. De la même façon, le rôle du public comporte deux aspects centraux : premièrement un trait général qui caractérise tous les publics, la conscience que ce qui est présenté est de l'art; et deuxièmement, les capacités et les sensibilités qui permettent de percevoir et de comprendre le type particulier d'art qui est présenté.⁵

Dickie dégage ainsi deux conditions nécessaires à la désignation au rang d'œuvre d'art : celle d'abord de « créer un artefact »⁶, et celle ensuite de « créer quelque chose qui soit propre à être présenté à un public du monde de l'art »⁷. Les membres de cette famille du monde de l'art savent qu'ils « participent à une activité ou à une pratique établie au sein de laquelle on trouve des rôles divers : des rôles d'artistes, de public, de critique, de directeur, de conservateur, etc. »⁸.

Cette procédure d'appréciation ou d'attribution, par le biais de personnes agissant au nom d'institutions formelles définies (États, universités, musées, etc.), renvoie au modèle de consécration artistique de l'artiste moderne présenté par Alan Bowness, que nous utilisons à la section 3.1. Nous verrons sur quels points l'art populaire se prête à cette schématisation, et à l'inverse, sur quels points il s'en écarte, précisément en raison de cadres inadéquats relatifs à l'intention de l'artiste et à l'identification des œuvres. L'artiste populaire a-t-il déjà eu l'intention de faire *œuvre d'art* ? À quel public adresse-t-il ses œuvres ? Ses œuvres gagnent-elles l'attention d'un monde de l'art en particulier, qui attribue une valeur artistique à l'objet ? Les limites du modèle de Bowness, qui repose sur des pratiques artistiques conventionnelles et sur une définition tout aussi conventionnelle du rôle de l'artiste, nous amènent à explorer un contre-exemple à la section 3.2 : nous présentons cette fois les étapes menant à l'institutionnalisation de l'« art brut », soit une forme d'art

⁵ Dickie, p. 223.

⁶ On doit comprendre qu'il s'agit d'artefacts de type « primaire », en ce qu'ils se distinguent d'autres artefacts « parasitaires » ou « secondaires », comme le sont par exemple les affiches visant à promouvoir les expositions, qui sont elles aussi destinées au monde de l'art.

⁷ Dickie, p. 224.

⁸ *Ibid.*, p. 225.

non traditionnelle que nous pouvons apparenter à l'art populaire dans le cadre spécifique de notre recherche.

Dans l'exploration de ce cas, nous verrons que l'inventeur de l'art brut, Jean Dubuffet, s'autorise le pouvoir exclusif de nommer les créations qui, selon lui, doivent ou non relever de cette notion. En 1947, il décrète : « L'art brut c'est l'art brut, et tout le monde a très bien compris ». Il prend également ses distances face à l'aura de l'exotisme aliéniste et à la conception psychiatrique d'« art des fous » qui avaient coloré la naissance de l'intérêt pour ces œuvres hors réseaux dès le début du 20^e siècle, chez les artistes professionnels surtout. En émettant des réserves strictes sur la médiation de l'art brut, il dépossède les instances élitistes habilitées à légiférer dans le domaine artistique en général. Pour lui, l'artification (Dubuffet n'utilise pas ce terme) de l'art brut, s'il en est une, doit s'effectuer selon ses propres règles. C'est à l'exploration de cet exemple fondateur que nous convoque le point 3.2 de notre thèse.

Nous verrons que l'« artification » est problématique lorsqu'il s'agit d'art populaire. Au point 2.1.1, nous avançons que l'expression se présente d'emblée comme un oxymore, composée de deux termes irréconciliables : *art* et *populaire*. Plus encore, avons-nous, en art populaire, affaire à un agent de la trempe de Dubuffet et à la cohésion qu'il insufflé dans l'élaboration de ce savoir ? La réponse est non. Il n'y a pas, en art populaire, de collection de référence à l'égal de celle qu'il érigea ou de musée faisant office de modèle comme la Collection de l'Art Brut à Lausanne. L'art populaire, comme l'art naïf ou l'art primitif, est une notion itinérante. Le champ de l'art populaire fait appel à différents mécanismes de reconnaissance et d'institutionnalisation éclatés, non concertés et indépendants.

La question du statut patrimonial de l'art populaire pose aussi problème, puisque ces objets ont rarement été associés à la catégorie des biens supérieurs des sociétés. Le patrimoine, comme l'art, participe d'un principe narratif; il relève du discours. L'acquisition d'un statut patrimonial repose ainsi sur un processus alliant dispositifs, agents et valeurs, allant de la prise de conscience à la valorisation de l'objet, en passant par les phases essentielles de sa sélection et de sa justification, de son exposition et de sa conservation.

Guy Di Méo rappelle que la notion de patrimoine semble jusque dans les années 1960 ou 1970, n'avoir concernée que des objets « très distingués, désignés

avec grand soin », tel que les œuvres d'art majeures ou les monuments prestigieux.

À compter des années 1980, on observe un

glissement de la valeur symbolique, sacrée et quasi religieuse, tout au moins aristocratique et souveraine, [...] distinctive des grands totems emblématiques [...] aux objets les plus ordinaires, banals et quotidiens. La patrimonialisation récente des bâtiments industriels entre dans cette catégorie, mais elle n'est pas la seule.⁹

L'art populaire compte-t-il parmi ces *modestes* manifestations, dont la valeur repose moins sur les qualités esthétiques que sur « leur présence encore vibrante dans les représentations sociales, celles de l'enfance en particulier qui les qualifie de la sorte »¹⁰ ? L'intérêt pour l'art populaire dans ces mêmes années correspond-t-il au mouvement de *retour à la terre* entrepris par les générations d'alors, en quête d'authenticité ? Notre recherche nous amène, aux chapitres I et II, à situer ces tendances. Nous verrons qu'il existe, autant que pour la dimension artistique, une résistance à l'accession de l'art populaire au statut patrimonial. Pour reprendre l'expression de Di Méo, nous assistons, dans certaines composantes les plus modestes et les plus dominées de la société d'une « confiscation » ou d'un « interdit de patrimoine ».

Jean Davallon relève que l'amorce des travaux sur la patrimonialisation survient parallèlement aux questions entourant

l'élargissement des patrimoines, avec l'émergence du patrimoine vernaculaire, du patrimoine immatériel de la mémoire, du patrimoine naturel. [...] Ils donnent aujourd'hui une idée assez précise de la manière dont des objets deviennent patrimoine. Elles (sic) montrent sans ambiguïté que l'opération part du présent pour viser des objets du passé, même si ce passé est très récent. C'est nous qui décidons que tels outils, telles usines, tels paysages, tels discours ou telles mémoires doivent acquérir le statut de patrimoine.¹¹

Davallon renvoie à ce propos à Lenclud et Pouillon, pour qui « nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés, nous nous présentons comme les

⁹ Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », in *Regards sur le patrimoine industriel de Poitou-charentes et d'ailleurs*, La Crèche, Geste édition, 2008, p. 3-4.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ Jean Davallon, *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 96.

continueurs de ceux dont nous avons fait nos prédécesseurs »¹². Selon Lenclud, la patrimonialisation serait fondamentalement une « reconnaissance de paternité » et pour Pouillon il s'agirait d'une « filiation inversée ». Ainsi, la patrimonialisation, selon Davallon, exige deux choses : soit la reconnaissance de l'objet par l'ensemble des chercheurs travaillant sur le sujet, et « l'existence, dans le présent, d'un objet venu du passé »¹³.

Si le « présent façonne le passé », qu'est-ce qui, dans l'art populaire, avantage ou à l'inverse défavorise ce désir d'identification, qu'est-ce qui engage ou non à conserver des objets que l'on souhaite transmettre ? Le constat développé au point 2.4 établit justement que la conservation de l'art populaire (ou du moins le désir de mémoire de l'art populaire) correspond à ses périodes de redécouvertes. La naissance de nombreux musées personnels, que nous présentons aux points (1) 1.2 et (2) 1.2, repose également sur le désir de conserver les objets et les œuvres issus d'un monde rural en mutation. L'art populaire a valeur de « sémiophore »¹⁴, en ce qu'il associe des objets ayant perdu leur valeur d'usage, maintenus hors circuit, mais qui dans cet état dévoile pleinement leur signification. Davallon utilise quant à lui le terme de « trouvaille », qu'emploie aussi Umberto Eco pour définir « tout bien qui, ayant été soustrait aux yeux de ses possibles bénéficiaires, est redécouvert grâce à un travail de découverte » (Eco, 1993 : 12). Il écrit :

Qu'elle soit le résultat d'une recherche scientifiquement menée ou le fruit du hasard, elle possède forcément une valeur pour celui qui la découvre. [...] Ce qui fait la valeur est d'ordre symbolique : elle tient au fait que l'objet en question constitue le dernier lien matériel et réel avec des êtres disparus qui avait une importance pour soi. Si l'objet ne possède pas cette valeur symbolique, il n'y a pas reconnaissance (symbolique) de l'héritage, même si on l'accepte juridiquement.¹⁵

Davallon revient sur le pouvoir d'évocation des objets patrimoniaux : « Une trouvaille n'implique pas de la découvrir en tant qu'objet disparu, mais de la voir

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs, curieux. Paris-Venise, XVIe – XIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987. Voir le chapitre 3 intitulé « Utilisé et signification » (p. 37), où il est question du « sémiophore ».

¹⁵ Davallon, p. 120.

sous un jour nouveau, comme on ne l'avait encore jamais vu, à l'instant où le monde auquel elle appartient risque de disparaître totalement avec lui. »¹⁶

La découverte des productions d'art populaire par les artistes d'avant-garde est le récit de rencontres bouleversantes avec l'objet, que nous explorons dans la première et la deuxième partie du chapitre I. Leur quête des origines historiques et ontologiques de l'invention des formes est mise en perspective par plusieurs auteurs. Par exemple, Bruno Montpied écrit que

ce frisson d'émerveillement, ce moment d'émotion sans mélange issu d'une sympathie intime avec la profonde énigme de la vie, peuvent trouver leur expression sous des formes esthétiques privilégiées, baignées de pureté et de simplicité. [...] Lorsque Gauguin, Sérusier, Charles Filiger et leurs semblables fuyaient Paris pour la Bretagne de Pont-Aven et du Pouldu, à la fin du siècle dernier, fascinés par la sculpture populaire bretonne, ils n'avaient pas d'autres motivations : rencontrer au plus près la forme même de l'émotion pure.¹⁷

Daniel Fabre explore plus avant le caractère fondateur, en terme d'institution artistique, de ce geste de reconnaissance manifesté par les artistes professionnels à l'égard des œuvres de la marge, geste par lequel s'affirme la modernité historique. Cette rencontre

s'appuie chez Liszt, Champfleury, Baudelaire..., sur la remémoration des expériences d'enfance. Elles seules autorisent l'artiste à proférer devant des objets réputés *sans valeur* : « C'est de l'art ! » [...] Deux chemins parallèles conduisent à cette reconnaissance. Celui des artistes, qui progressivement vont adopter les manières enfantines. Celui des savants, qui interrogent dans l'enfant le passé de l'art de l'humanité, c'est-à-dire l'unité de l'homme dans la pluralité de ses cultures.¹⁸

Cette réflexion sur l'objet ainsi révélé, utilisé comme signe, et vue sous un jour nouveau, interpelle la théorie anthropologique d'Alfred Gell¹⁹, qui s'inscrit dans le lignage des études d'Ernst Gombrich (1984) et de David Freedberg (*The Power of Images*, 1989) sur le pouvoir et les vertus de l'image. La contribution de Gell cherche

¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷ Bruno Montpied, « Formes pures de l'émerveillement », in Roland Nicoux et Daniel Delprato (dirs. publ.), *Masgot, l'œuvre énigmatique de François Michaud*, St-Léonard-de-Noblat, éditions Lucien Souny, 1993, p. 51-52.

¹⁸ Daniel Fabre, « " C'est de l'art ! " : Le peuple, le primitif, l'enfant », *site de Gradhiva*, no 9 (2009). <http://gradhiva.revues.org/1343>.

¹⁹ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.

à expliciter les comportements humains dans le contexte des interactions sociales. Comme tente de le cerner Robert H. Layton,

*l'agency c'est l'exercice d'un pouvoir, l'habilité d'agir dans un sens particulier, plutôt que de voir qu'une seule possibilité d'action soit possible. [...] En soi, les objets ne sont pas des agents, mais agissent en tant qu'extension (index) de leurs auteurs ou de leurs utilisateurs. Ce ne sont pas des agents autosuffisants, mais des agents secondaires qui génèrent des effets lorsqu'ils sont déployés au sein de relations sociales.*²⁰

Dans cette perspective, l'art est vu comme un moyen d'action et le véhicule de stratégies. Il structure des réseaux complexes d'intentionnalités, diffuse des systèmes de valeurs, dissimule des enjeux et indexe des attitudes partagées par des groupes variés. De la même façon, les productions d'art populaire furent l'objet d'une multitude d'appropriations, et par là même l'expression de pouvoirs. En somme, la théorie de Gell montre que l'accession d'un objet au statut artistique se produit au moment où celui-ci rompt avec son passé historique et son monde social d'origine pour être investi d'un pouvoir nouveau (qui celui-là relève de l'art). Davallon soutient quant à lui que la patrimonialisation ne saurait s'accomplir sans l'attestation de l'origine de l'objet. Ce mouvement d'authentification scientifique renvoie à des faits historiques mais aussi et surtout à un monde symbolique, qui permet à l'objet d'opérer une continuité entre le présent et le « monde social » de son passé.²¹

Pour qu'il obtienne un statut patrimonial, l'objet doit obligatoirement être conservé. Ceci, en vue de sa transmission. Davallon rappelle que nous sommes les dépositaires de cet objet, et non pas les propriétaires.

Et nous aurions à ce titre, la charge de les transmettre à ceux qui viendront après nous. Notre pouvoir symbolique serait d'ailleurs à la mesure de cette obligation de garder : par un bout, nous nous considérons les héritiers [...]; de l'autre, nous aurions à les léguer comme des objets d'une valeur inestimable à ceux qui viendront après nous.²²

En terme de passation des savoirs, l'exposition offre l'expérience d'une découverte de l'objet patrimonial ou artistique, qui peut rapprocher de l'expérience vécue par ceux qui l'ont découvert. En voyant l'objet, on revit

²⁰ Robert H. Layton, in Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (dirs. publ.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, MSH Éditions, 2005, p. 32.

²¹ Davallon, p. 122-123.

²² *Ibid.*, p. 125.

le moment de la découverte. Éventuellement, je reparcours les opérations de constitution du savoir par lequel l'objet a acquis son statut patrimonial. Je participe avec mes contemporains à cette découverte et je fais, à travers l'expérience de la matérialité même de l'objet, l'expérience d'une commune humanité qui nous relie à d'autres humains ayant vécu il y a 15 000 ou 20 000 ans. [...] Ce n'est ni le passé qui est célébré comme tel, ni l'objet, mais l'opérativité de celui-ci en tant que médiateur capable de nous mettre en relation avec son monde d'origine.²³

Guy Di Méo remarque que « le patrimoine recèle donc la perspective d'une projection dans le futur. Il contient la possibilité d'un avenir qui accroît son caractère d'enjeu stratégique : social, culturel, économique, symbolique et, bien sûr, territorial »²⁴. Dans cette perspective de sélectivité, Dominique Poulot rappelle que le patrimoine, comme l'art, n'est pas qu'un héritage entretenu venu du passé. La valeur patrimoniale résulte d'une construction instituée sous l'action de quelques individus, dans une configuration historique qui englobe des visées politiques et idéologiques. Il voit l'institution muséale sous l'angle d'un dispositif dynamique, insistant sur les « reconfigurations de son statut, sur ses incessantes recontextualisations, sur les dévaluations et les délégitimations qui la parcourent au sein du dialogue entre État et société »²⁵.

Ainsi, notre réflexion sur la définition problématique de la notion d'art populaire s'articule à partir des théories sur l'*institution de la culture*. Comment cette connaissance scientifique s'est-elle formée et sur quoi se fonde-t-elle ? Dans quel cadre a-t-elle été validée ? Comment évoluent-elle ? Dans le contexte de ses recherches au LAHIC, Daniel Fabre écrit que l'institution de la culture définit les processus d'identification, de valorisation et de partage des biens culturels. Les États, les chercheurs universitaires, les musées officiels, les organismes culturels, les groupes d'intérêt, tout autant que les critiques et les artistes professionnels jouent un rôle dans ce processus qui relève d'un désir d'autodétermination (ou d'autonomisation, selon la description qu'en donne le LAHIC). Il relève encore que

les sociétés de l'Europe occidentale d'abord ont sélectionné des œuvres, des monuments, des sites, des personnes, des pratiques dont il est convenu qu'il détiennent une valeur [...] que l'on appelle aujourd'hui valeur culturelle. Ces

²³ *Ibid.*, p. 124-125.

²⁴ Di Méo, p. 2.

²⁵ Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, Une histoire des musées de France. XVIIIe – XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2005, p. 6

« choses » ont progressivement gagné en extension et en variété : un monument public, un tableau de maître, un concert de jazz, un site archéologique, le roman d'un grand écrivain, un dépôt d'archives, l'autobiographie d'un inconnu, un film de fiction, la maison bricolée d'un Picassiette, une langue et son orthographe... sont des réceptacles de valeur, des biens sans maître qui exigent protection et partage. Ils sont escortés d'évaluations, de commentaires et de gloses. Ils sont encadrés par l'administration et parfois protégés par la loi. La place qu'ils occupent est précisément délimitée et protégée. Leur accès est à la fois restreint et ouvert, soumis à de multiples médiations. Leur usage est d'identification, ils sont les supports de l'appartenance collective aussi bien que les éléments de construction de l'individualité en ce qu'elle a de singulier. Ce phénomène se révèle au grand jour dans les occasions où il y a débat, conflit, émotion autour de la perpétuation de l'une de ces « choses » si particulières.²⁶

Suivant ces théories, notre thèse s'attarde aux divisions, aux tensions et aux impasses qui régissent la construction de la notion d'art populaire et les corpus d'objets retenus.

Structure de la thèse

Le chapitre I fournit un portrait général de la *valorisation de l'art populaire* par différents intermédiaires : agents (artistes professionnels, collectionneurs, critiques), chercheurs et musées (personnels, régionaux, nationaux). Nous examinons spécifiquement le contexte de la France et du Canada, qui occupent chacun une partie de ce premier chapitre. Nous limitons notre étude à deux pays historiquement liés, pour observer de façon plus rigoureuse les particularités de l'articulation de l'art populaire de part et d'autre de l'Atlantique – notamment dans le contexte de l'usage francophone de l'expression. Parmi la documentation éparsée recueillie, nous avons retenu les réseaux et les agents qui ont, dans ces zones géographiques, joué un rôle clé dans la cristallisation de la notion : artistes, collectionneurs, chercheurs et musées ont participé de façon distincte à l'élaboration des facettes de la définition. De ce nombre, nous nous sommes plus longuement attardés à deux musées nationaux, fondateurs de la notion d'art populaire dans leur pays respectifs : le Musée canadien des civilisations à Gatineau (MCC) et le Musée des arts et traditions populaires à Paris (MNATP). Par la constance de leurs activités (recherches, collectes, études,

²⁶ Daniel Fabre, « L'institution de la culture et mondialisation », *site du LAHIC*, <http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article1>. Consulté le 24 janvier 2010.

expositions, publications) dans ce domaine, ces institutions se sont graduellement imposées comme des porte-étendards de la notion, tout en devenant des lieux de référence en la matière. Nous avons également intégré à notre sélection d'autres musées privés et publics, incontournables, qui nous aident à mieux cerner les ramifications et les subtilités de la notion. Au nombre de ces musées type, on trouve en sol français le Musée Alsacien à Strasbourg, le Musée d'art populaire de Laduz et La Fabuloserie à Dicy, et en sol canadien le Musée de la civilisation à Québec, le Musée de Charlevoix à La Malbaie et le Musée québécois de culture populaire à Trois-Rivières. À notre échantillon, nous avons enfin intégré la contribution de musées de référence situés ailleurs dans le monde, comme l'American Folk Art Museum (AFAM) à New York, le Newark Museum, le MoMA et la Collection de l'Art Brut (CAB) à Lausanne, ne serait-ce que pour formuler des analogies.

La discrimination géographique que nous avons opérée au chapitre I nous permet de faire ressortir les spécificités de la manifestation de ce savoir dans ces deux pays. Le chapitre II présente ces singularités, sous forme de *sept constats* généraux, en vue d'élaborer une définition opératoire de l'art populaire. Le premier constat s'attarde aux facteurs de polysémie de la notion, soulevant les problèmes liés au vide documentaire et à la diversité des corpus de référence, de même que les écueils d'ordre sémantique : par exemple, s'il est d'usage de traduire l'expression « art populaire » par celle de *folk art* dans les pays anglophones et par celle de *volkskunst* dans les communautés germanophones, nous constatons que ces expressions ne renvoient concrètement pas aux mêmes objets (donc à une perception unifiée et un corpus transculturel de l'art populaire), mais plutôt à des collections nationales composées d'objets indigènes à ces différents pays (ou aux cultures qui les composent, si l'on pense au cas canadien), selon un traitement propre à des problématiques internes. Le deuxième constat se penche sur l'artiste populaire et sa connexion au territoire, en ciblant les éléments de permanence et de transformation. Le troisième constat décrit l'empreinte nationale et les caractéristiques identitaires de l'art populaire. Le quatrième constat aborde sa dimension mémorielle, étudiant trois attitudes typiques liées à sa valorisation : la sauvegarde, l'esthétisation et la survivance. Le cinquième constat met en perspective la réception de l'art populaire au sein du vaste ensemble des pratiques hors normes et dans la perspective de l'histoire de l'art, en ciblant les entorses à sa popularité. Le sixième constat

détermine les tendances de la conversion à l'esthétique de l'art populaire dans les institutions muséales de différents types (histoire, ethnologie, art). Enfin, le septième constat examine la formation de cette notion dans la perspective de notre rapport à l'autre. Ce chapitre forge le cadre de référence d'une définition opératoire de l'art populaire.

Au chapitre III, nous partons des conclusions obtenues au chapitre précédent, pour explorer deux *modèles d'institution artistique* exemplaires et structurants, qui mettent en lumière – sous forme de comparaisons – les similitudes, les particularités et les faiblesses liées à l'institution de l'art populaire. Le premier modèle, établi par Alan Bowness (*The conditions of success. How the modern artist rises to fame*, 1989), est appliqué à l'art moderne; il repose sur la succession de cercles de validation et la présence d'agents favorables à la reconnaissance de l'artiste. Nous avons dégagé un second modèle à partir des initiatives structurantes entreprises par Jean Dubuffet entre 1945 et 1976 pour consolider le concept d'art brut; ces procédures relèvent cette fois du vaste domaine des arts hors réseaux auquel nous pouvons associer l'art populaire.

Cet exercice nous conduit en final à schématiser des pistes de solution en faveur de l'institution de l'art populaire et d'une définition plus cohérente et claire.

CHAPITRE I

LA VALORISATION DE L'ART POPULAIRE

Notre premier chapitre se consacre à l'exploration des principaux foyers de l'émergence, de la reconnaissance et de la mise en valeur de l'art populaire en France et au Canada. Divisé en deux parties – la première présente des cas français et la seconde des cas canadiens –, il analyse les réseaux où sont constitués les savoirs liés à cette notion polysémique qui émerge à l'ombre de la modernité. Nous verrons que cette connaissance se forge dans les cercles artistiques professionnels, dans la sphère des collectionneurs, dans les milieux scientifiques – surtout chez les ethnologues et les anthropologues – pour enfin trouver d'autres ouvertures dans les musées, qu'ils soient privés ou publics. Dans ces lieux hautement identitaires, voués à la conservation des patrimoines culturels et des richesses artistiques, de même qu'à l'éducation des publics, l'art populaire emprunte les visages multiples que nous lui connaissons encore aujourd'hui. Nous accordons une place particulière à l'étude de deux musées nationaux – le Musée des arts et traditions populaires à Paris (MNATP) et le Musée canadien des civilisations à Gatineau – qui s'imposèrent comme des références en art populaire dans leur pays respectif, ne serait-ce que par la régularité de leurs programmes dans ce domaine.

PREMIÈRE PARTIE

LA VALORISATION DE L'ART POPULAIRE EN FRANCE

(1) 1.1 L'intérêt des artistes modernes pour l'art populaire

La passion pour les arts autres, qu'ils soient des civilisations de l'Occident (art populaire, art naïf, artisanat paysan, imagerie) ou qu'ils relèvent de l'exotisme (art primitif, art aborigène, art amérindien, art océanien), imprègne très tôt les artistes professionnels et les écrivains. On ne saurait assez insister sur la fonction sociale de reconnaissance qu'ils ont assurée, ainsi que sur la tradition historique qu'ils ont instaurée par cet attrait répété. En faisant – plus souvent indirectement – la promotion de cet art non officiel à travers leur vocabulaire et leur démarche, ils se sont imposés comme des agents significatifs de la valorisation de ce patrimoine artistique. Leur engouement, s'il a été durable, répond à des préoccupations diversifiées selon les époques, tantôt alimenté tantôt confronté par la *franchise* et la spontanéité de ces autodidactes que l'éducation artistique n'a pas *altérés*.

L'attention accordée aux productions relevant de l'art populaire remonte au bas Moyen Âge et à la Renaissance, alors que

certains lettrés comme Villon, Rabelais, Montaigne [...] cherchent dans la langue et dans l'art populaires une source d'inspiration, une force de sentiment et une capacité de création, dont ils se servent comme autant d'armes contre des genres scolastiquement réglés. La collecte des dictons et proverbes, fables et fabliaux, contes et légendes commence dès lors, œuvre d'artistes qui opèrent moins dans un souci de conservation que dans un objectif de création littéraire propre. L'art populaire est alors valorisé, mais non reconnu comme digne de rivaliser avec l'art des lettrés.²⁷

Dès le 18^e siècle, on recueille en France les dictons, les proverbes, les fables, les chansons, les contes et les légendes. Une pratique généralisée, que l'on retrouve aussi en Russie, en Allemagne et en Angleterre. C'est à la suite de telles démarches

²⁷ Jean Cuisenier, « Art populaire », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

que les frères Jacob et Wilhelm Grimm publient les deux volumes des *Kinder- und Hausmärchen* (« Contes de l'enfance et du foyer »), successivement en 1812 et en 1815.

Plusieurs écrivains de la génération romantique, notamment Gérard de Nerval, Théophile Gauthier et George Sand, affichent un goût prononcé pour les formes d'expressions « mineures », qui les plonge aux sources de l'enfance de l'art, à la rencontre de traits universels et primitifs. Selon la perspective de Henri Focillon, inscrite dans la préface des actes du Congrès de Prague publiés en 1931,

le romantisme y sera pour beaucoup, par le rôle éminent qu'il assigne parmi les forces historiques à la notion de *peuple*, en tant qu'élément actif et primordial, en opposition avec les élites. On sait quelle place il lui a faite dans la vie des langues et dans leur genèse même, et, parmi toutes les résurrections qu'il entreprit, celle des épopées *populaires*, considérées comme l'expansion naturelle de l'instinct et du génie des races, est une des plus significatives. Le peuple, la poésie et l'art populaire dans la philosophie de l'histoire élaborée par le romantisme, c'est l'ordre des puissances authentiques qui modèle les traits essentiels de l'humanité. [...] On commence à ébaucher ce vaste système de comparaisons et de rapprochements qui tendent à montrer, sous la variété des races et des milieux, une sorte de fonds commun, une émotion et une sagesse unanimes.²⁸

C'est dans cette perspective que Novalis écrit en 1798 que « le monde doit être romantisé. Ainsi on retrouvera le sens originel. [...] Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini : je les romantise ». Au début du 19^e siècle, l'intérêt des Romantiques pour cette matière correspond à la « découverte de l'histoire nationale et de ses sources authentiques, c'est-à-dire celtiques, dont des traces se retrouvaient encore dans la culture paysanne et villageoise »²⁹. La création littéraire des Victor Hugo et Alphonse de Lamartine, qui repose sur l'exaltation du moi, l'importance de l'individu et l'absence de discipline, fait écho aux mouvements d'émancipation nationale.

²⁸ Henri Focillon, « Introduction », *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès international des arts populaires*, Paris, Éditions Duchartre, 1931, p. VII.

²⁹ Jean Simard, « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept », in John R. Porter (dir. publ.), *Questions d'art populaire*, Sainte-Foy, CÉLAT, no 2 (1984), p. 11.

L'intérêt pour les arts populaires en Europe occidentale s'accroît autour de 1840, parallèlement à la montée en force de l'industrialisation. Comme le rappelle Christian Delacampagne,

ce mouvement correspond, sur le plan idéologique, à la montée des forces populaires qui, en France, aboutira à la Révolution de 1848. Un radicalisme nouveau se fait alors jour dans les milieux littéraires et artistiques. Issu du romantisme mais réagissant contre celui-ci, il aboutit en esthétique à la formulation des doctrines réalistes. Celles-ci assignent au peintre ou à l'écrivain la mission de représenter le réel – ce qui veut dire à la fois mettre le peuple en scène et adopter, pour cette mise en scène, le style – *objectif, sobre et simple* – qui serait, pense-t-on, celui du peuple s'il peignait ou s'il écrivait³⁰.

La masse anonyme apparaît sur la scène sociale et politique, au détriment de l'individu, du moi personnel, longtemps cultivé par les romantiques. Les Flaubert, Balzac et Baudelaire font office d'ambassadeurs de ce mouvement en littérature, avec des textes basés sur l'observation des milieux et des classes populaires. En art, les œuvres d'Honoré Daumier et de Jean-François Millet sont représentatives d'un « réalisme social », tout comme celles de Gustave Courbet³¹. Courbet revendique explicitement ce terme dans les suites d'un voyage en 1846 aux Pays-Bas, lors duquel il découvre l'art de Rembrandt et Franz Hals. Entre 1849 et 1850, il réalise son premier tableau monumental *Un enterrement à Ornans* (dit aussi *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*), bourgade où d'ailleurs il naît en 1819 dans une famille de propriétaires terriens et d'agriculteurs. Il souhaite faire de cette œuvre son « exposé de principe », en réunissant des hommes et des femmes de toutes les conditions sociales, employant aussi une démarche alors radicalement novatrice : celle d'user de dimensions ordinairement réservées au genre noble de la peinture d'histoire, pour représenter un sujet banal, sans idéalisation, qui n'est pas non plus une scène de genre.³² La toile trouve peu d'admirateurs et déclenche la critique au Salon de 1850-1851 à Paris, où l'on dénonce la « laideur » des personnages, ainsi que la trivialité de l'ensemble visiblement inspiré des images

³⁰ Christian Delacampagne, *Outsiders : fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris, Éditions Mengès, 1989, p. 14.

³¹ Se référer à T. J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Villeurbanne, Art Edition, 1991, 285 p.

³² Meyer Schapiro discute longuement de cet aspect dans l'article « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté », *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 273-328.

d'Épinal³³. À ce titre, Louis de Geoffroy écrit que Courbet « est un homme qui se figure avoir tenté une grande rénovation, et ne s'aperçoit pas qu'il ramène l'art tout simplement à son point de départ, à la grossière industrie des maîtres imagiers »³⁴. Reprenant des arguments identiques, mais cette fois à la faveur de l'art populaire et plus généralement à la faveur d'un art qui a su faire table rase des conventions, Champfleury écrit sur cette œuvre :

De loin, en entrant, l'*Enterrement* apparaît comme encadré par une porte; chacun est surpris par cette peinture simple, comme à la vue de ces naïves images sur bois, taillées par un couteau maladroit, en tête des assassinats imprimés rue Gît-le-Cœur. L'effet est le même, parce que l'exécution est aussi simple. L'art savant trouve le même *accent* que l'art naïf. L'aspect est saisissant comme un tableau de grand maître.³⁵

Comme le souligne Christian Delacampagne, Courbet « s'est toute sa vie intéressé au monde des paysans, des artisans, des ouvriers. [...] (Il) a constamment été loué par les uns et rejeté par les autres pour des raisons au fond identiques : le caractère simplificateur de son dessin et la franchise de ses couleurs – deux traits qui, à l'époque, s'apparentaient davantage aux techniques de l'art populaire qu'à celles de l'art savant »³⁶.

Les principaux représentants du symbolisme en littérature, Verlaine, Mallarmé et Valéry, multiplient à leur tour les références à l'art populaire, par un traitement de la réalité visible gouvernée par une réalité supérieure. Associé à ce mouvement, Rimbaud écrit dans « L'Alchimie du Verbe » en 1873 :

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne. J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.³⁷

³³ Cette publication en présente une étude pertinente : Bernard Huin et Denis Martin, *Images d'Épinal*, Paris/Québec, Réunion des musées nationaux/Musée du Québec, 1995, 250 p.

³⁴ Louis de Geoffroy, « Le Salon de 1850 », *Revue des Deux Mondes*, tome 9, mars 1851.

³⁵ Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 244.

³⁶ Delacampagne, p. 15.

³⁷ Arthur Rimbaud, « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, 1873.

Dans son séminaire intitulé « L'autre de l'art », Daniel Fabre se penche sur la période 1840-1860, où s'est selon lui constituée la catégorie « art populaire » en France. Il explique que l'art populaire ne serait pas né au sein de la discipline ethnographique et de ses musées, mais dans les milieux artistiques de la génération de 1840. Il donne l'exemple du jeune Flaubert qui, dans le récit du voyage qu'il réalise en 1847 en Bretagne en compagnie de Maxime du Camp, livre ses remarques sur un territoire culturel qu'il ne connaît pas, où, dit-il, « les gens vivent où nous ne vivons point et passent leur temps à d'autres affaires que les nôtres ». Selon Fabre, cet ouvrage élabore une théorie de l'art « barbare », qui témoigne de ce que le refus de l'académisme induit dans la perception de l'art des autres. C'est dans ce contexte que Fabre associe la contribution de Champfleury au domaine de la poésie, des faïences et de l'imagerie populaires, non pas en tant qu'artiste, mais à titre d'écrivain, de critique d'art, d'érudit et de collectionneur. Selon lui, Champfleury fait état, dès 1850, d'un

modèle de la transgression des goûts établis qui prend le contre-pied des formules académiques. Cet amateur d'art populaire reçoit de ces objets un ébranlement qui, à la réflexion, doit se comprendre comme une anamnèse : tout art populaire est d'abord reconnu comme une émotion visuelle reçue dans l'enfance, il est, en ce sens, une résurgence de l'enfance de l'art [...]. Le seul énoncé possible devant de tels objets est « C'est de la couleur, c'est de la peinture... », soit un jugement essentiel, global, inclusif qui dénie toutes distinctions historiques au nom de la souveraineté de la perception présente.³⁸

Il n'est pas inintéressant de renvoyer à une remarque de Paul Eudel, à l'effet que Champfleury aurait été marqué dans sa jeunesse par les jouets de facture naïve créés à la fabrique de Notre-Dame de Liesse, située à proximité de Laon, sa ville natale :

Ces jouets aussi primitifs que grossièrement sculptés et qui semblent inspirés de ces dessins que les enfants tracent sur les murailles, avec des ronds pour la tête et pour le corps, et des traits pour les jambes et pour les bras. Néanmoins, avec leurs peinturlurages jaunes, rouges et verts, ils éveillaient chez lui le sentiment de la couleur. « C'est peut-être pour cela, disait-il très souvent, que j'ai conservé le goût des colorations vives. » Il garda toute sa vie quelques-uns de ces jouets comme spécimens.³⁹

³⁸ Daniel Fabre, notes prises par V. Rousseau lors du séminaire « L'autre de l'art » (Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005. New York, archives de l'auteur.

³⁹ Paul Eudel, *Champfleury inédit*, Niort, L. Clouzot, 1903, p. 6. Dans cette même publication, on apprend que dans sa jeunesse, Champfleury est, avec quelques amis, à l'origine d'un musée nommé le « Musée

Selon cette conception, l'attrait des artistes professionnels pour l'art populaire ne se fonde pas seulement sur l'appréciation des qualités de fraîcheur et de simplicité, mais sur une réminiscence qui les relie à ces créateurs autodidactes. Fabre s'éloigne ainsi du modèle généalogique habituel de la reconnaissance de l'art populaire, à savoir que « l'art populaire est lié au phénomène d'intérêt pour le populaire, dans l'esprit de la tradition pré-romantique depuis Herder »⁴⁰.

L'engouement des artistes professionnels pour la culture et l'art populaires coïncide avec le brassage socio-culturel ayant cours au 19^e et 20^e siècles, et s'accroît avec la naissance des musées d'ethnographie, lesquels deviennent le carrefour d'expériences esthétiques. À l'affût de nouvelles avenues dans la pratique de leur art, sensibles aux fondements de l'expression visuelle, les artistes modernes sont nombreux à voir dans les pratiques culturelles autres (ou ancestrales) et dans ces artefacts la source du renouvellement des formes savantes. Ils sont plusieurs à louer l'audace plastique, la charge poétique, la force magique et le pouvoir mystique des objets exposés. La révélation⁴¹ dont est frappée Picasso lors de sa découverte des collections ethnographiques au Trocadéro à l'été 1907 est éloquent en ce sens, sachant qu'il termine *Les Femmes d'Alger* la même année. Avec lui, Georges Braque trouve dans les arts d'Afrique et d'Océanie la source de nouvelles avenues plastiques. Bien avant eux, Gauguin, installé en Bretagne en 1886, cherche son inspiration dans les pratiques populaires rurales, le vitrail médiéval et les estampes japonaises dont Van Gogh lui fait part. Il atteint la Polynésie en 1891, animé d'un désir de fuir la civilisation occidentale. On pense aussi à l'hommage rendu au pittoresque naïf d'Épinal, à l'art populaire, à la Bibliothèque bleue et au vieux bois de piété par Alfred Jarry et Remy de Gourmont dans la revue illustrée *L'Ymagier* en 1875, où l'on découvre notamment le Douanier Rousseau. Ce dernier retient aussi l'intérêt de Guillaume Apollinaire, qui a plus tard composé son épitaphe. L'œuvre littéraire d'Apollinaire fait preuve d'un engouement similaire pour ce type de productions, dont on retrouve aussi les traces dans *Les pèlerins*

de la déprédation ». Les objets (lanternes, enseignes, etc.) qui le garnissent sont le fruit des pillages du groupe.

⁴⁰ Daniel Fabre, entretien avec V. Rousseau, Paris, 1^{er} mai 2006. New York, archives de l'auteur.

⁴¹ Lire cette description dans Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 248-249.

piémontais, un conte de 1903 célébrant la gaucherie et l'ingénuité des ex-votos conservés dans l'église Notre-Dame de Laghet :

Les pèlerins, hommes et femmes, entraient dans le cloître et se mêlaient à la foule des premiers arrivés, qui, depuis l'aube, tournaient lentement en psalmodiant le rosaire et en regardant les innombrables ex-voto suspendus dans le cloître. Galerie riche d'anonymes seulement, ce cloître de Laghet, et mystérieuse. La gaucherie, émerveillée et minutieuse, de l'art primitif qui règne ici a de quoi toucher ceux même qui n'ont pas la foi. Il y a là des tableaux de tous genres, le portrait seul n'y a point de place. Tous les envois sont exposés à perpétuité. Il suffit que la peinture commémore un miracle dû à l'intervention de Notre-Dame de Laghet. Tous les accidents possibles, les maladies fatales, les douleurs profondes, toutes les misères humaines y sont dépeintes naïvement, dévotement, ingénument...⁴²

Au registre de ces rencontres artistiques avec la « primitivité », prenons un exemple éloquent en dehors de la France, celui de Kandinsky, qui est représentatif de la nature de la reconnaissance de l'art populaire engendrée par les artistes d'avant-garde. Kandinsky est né en 1866 en Russie, où prolifèrent les images communautaires. En 1889, la Société impériale de sciences naturelles, d'anthropologie et d'ethnographie confie à l'apprenti juriste une mission dans la province de Vologda située à 470 km au nord de Moscou, pour étudier la survivance des rites païens et l'exercice du droit coutumier chez les Komis et Permiaks, deux peuples apparentés d'origine finnoise. Les demeures paysannes (les isbas) et l'art folklorique retiennent immédiatement son attention, fasciné par les loubki (images populaires) et les icônes aux couleurs vives et primitives accrochés aux murs. Dans *Rückblicke* (« Regards sur le passé »), publié à Berlin en 1913, Kandinsky se remémore les révélations qu'il a eues au cours de cette expédition :

Je n'oublierai jamais les grandes maisons de bois couvertes de sculptures. Dans ces maisons magiques, j'ai vécu une chose qui ne s'est pas reproduite depuis. Elles m'apprirent à me mouvoir au sein même du tableau, à vivre dans le tableau. Je me souviens encore qu'en entrant pour la première fois dans la salle, je restai figé sur place devant un tableau aussi inattendu. La table, les banquettes, le grand poêle, qui tient une place importante dans la maison du paysan russe, les armoires, chaque objet, étaient peints d'ornements bariolés, étalés à grands traits. Sur les murs, des images populaires : la représentation symbolique d'un héros, une bataille, l'illustration d'un chant populaire. Le coin rouge entièrement recouvert d'icônes gravées et peintes, et devant, une petite lampe suspendue qui

⁴² Guillaume Apollinaire, *L'hérésiarque et Cie*, Teddington, Echo Library, 2008, p. 61

brûlait, rouge, fleur brillante, étoile consciente [...]. Lorsqu'enfin j'entrai dans la pièce, je me sentis environné de tous côtés par la peinture dans laquelle j'avais donc pénétré. [...] C'est à travers ces impressions vraisemblablement, et non autrement, que prit corps en moi ce que je souhaitais, le but que je fixai pour mon art personnel.⁴³

Comme l'explique Daniel Fabre, Kandinsky « y fait l'épreuve d'un dépaysement de la perception, d'une autre distance à l'image, qui donne à voir le pur rapport des couleurs »⁴⁴. Cet espace sombre qui l'englobe et l'absorbe, qu'il définit par l'entrée « dans le tableau » et son exploration intérieure, lui permet « d'accéder à la connaissance de la couleur et des affects qu'elle déclenche »⁴⁵. Son art ranime la perception du monde que ressent l'artiste, donnant toute son importance au rapport esthétique, affectif et cognitif qui relie le tableau au sujet percevant. Il ne peut se saisir en dehors de cette relation avec son contexte de création ou de réception. Kandinsky affirme d'ailleurs que les artistes autodidactes arrivent à mieux capturer la « résonance interne » de leurs sujets que les artistes exposés à un apprentissage académique.

En mai 1912, alors installé à Munich, Kandinsky publie l'almanach *Der Blaue Reiter* (« Le Cavalier Bleu ») avec Franz Marc, Gabriele Münter et Alfred Kubin. Composé de textes et de reproductions de peintures, de gravures, d'icônes et de peintures sur verre (généralement appelées « fixés sous verre »), le manifeste met en lumière les liens qui unissent l'art de l'époque au gothique et aux primitifs, à l'Afrique et l'Orient, à l'art populaire et à l'art des enfants. Fabre note que « nous sommes plongés dans le monde de l'Europe orientale. Ce moment de définition très fort a eu un impact en Europe occidentale, et notamment à Paris dans le milieu artistique »⁴⁶. En 1934 Kandinsky s'exile à Neuilly-sur-Seine, fuyant l'Allemagne et la montée du nazisme. Il participe à l'activité artistique parisienne et se lie d'amitié avec entre autres Miró, Jean Arp, André Breton et Max Ernst. Malgré son éloignement, le folklore, les légendes, les contes, la peinture traditionnelle et surtout Moscou – où il situe l'origine de l'âme russe et l'origine de ses recherches – ,

⁴³ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes : 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974, p. 108.

⁴⁴ Daniel Fabre, « L'effet Catlin », *Gradhiva*, no 3 (2006), p. 71. Dans cet article, Fabre propose un parallèle entre l'effet d'étrangeté vécu par Baudelaire face au Musée Catlin, et dépaysement de la perception de Kandinsky lors de ses enquêtes sur le droit coutumier paysan dans la Russie du Nord.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Fabre, entretien.

constituent son capital mythique. Les trente années qu'il a passées en Russie ont marqué durablement sa sensibilité et sa perception. Il fait remarquer à l'un de ses amis : « Vous pensez en Européen, et moi en Russe, c'est-à-dire que vous pensez de manière logique, ce que nous faisons aussi, bien sûr, mais nous pensons également avec des images. »⁴⁷

Quelques décennies plus tard, une génération de jeunes artistes juifs puise aux mêmes sources. Dans l'exposition récente *Futur antérieur : L'avant-garde et le livre yiddish. 1914-1939* (Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 2009), on voit que les El Lissitzky, Marc Chagall, Joseph Tchaïkov et Ryback sont du nombre à s'être lancés

avec ardeur dans une entreprise où soufflait l'esprit de la révolution : élaborer une expression artistique spécifiquement juive, qui puisse concilier la tradition à laquelle ils retournaient avec la modernité dans laquelle ils s'engageaient. [...] Des expéditions ethnographiques sillonnaient alors les bourgades juives d'Ukraine et effectuaient des collectes d'objets, des relevés de peintures de synagogues et de pierres tombales, qui révélèrent aux artistes la richesse insoupçonnée de leur patrimoine. De cette révélation, en Russie et en Pologne, naît une avant-garde artistique intimement liée à une littérature et un théâtre yiddish en plein essor.⁴⁸

Henryk Berlewi synthétise cette idée en affirmant : « Nous avons tout à coup découvert la magie de la *yiddishkeit* (« judaïcité »), nous avons été entraînés par le grand mouvement d'émancipation spirituelle, par la résurrection de notre conscience nationale, par le combat des masses ouvrières juives pour la justice sociale. Nous, artistes juifs semi-assimilés, sommes retournés vers le peuple. C'était, pour ainsi dire, une contre-émancipation... »⁴⁹

L'engouement pour l'art populaire et les productions créées en dehors des cercles artistiques professionnels s'inscrit dans la foulée de l'intérêt manifesté pour les œuvres réalisées par les malades mentaux. C'est le cas de Max Ernst qui, interpellé par cette matière dès les années 1910, s'inscrit à des cours en psychiatrie avec l'idée de publier un livre sur les œuvres plastiques des « fous ». Il abandonne ce

⁴⁷ Will Grohmann, *Wassily Kandinsky, Leben und Werk*, Cologne, DuMont Schauberg, 1958, 428 p.

⁴⁸ Feuillet de l'exposition *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 11 février au 17 mai 2009, sous le commissariat de Nathalie Hazan-Brunet et Hillel Kazovsky, avec Dorota Snizek.

⁴⁹ Henry Berlewi, 1955, cité in Nathalie Hazan-Brunet, « Avant-propos », *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme / Skira Flammarion, 2009, p. 11.

projet de publication suivant la parution en 1922 de *Bildnerei der Geisteskranken*⁵⁰ du médecin aliéniste Hans Prinzhorn. L'ouvrage connaît une profonde résonance dans le milieu artistique centre-européen à la fin des années 1920. Max Ernst offre l'ouvrage à Paul Eluard, qui le fait à son tour circuler dans le groupe surréaliste lorsqu'il arrive à Paris.⁵¹ On peut sans doute attribuer la popularité de l'ouvrage à la grande quantité d'œuvres reproduites (près de 5 000 travaux), plus qu'à son contenu théorique (d'ailleurs seulement disponible en version allemande à cette époque). Cette étude, qui souligne la dimension esthétique des œuvres, adopte une approche formelle, au détriment d'une recherche qui n'aurait été consacrée qu'aux traits pathologiques des œuvres. Ce parti pris n'est pas sans lien avec le parcours de Prinzhorn, qui avait fait des études en esthétique et en histoire de l'art à l'Université de Vienne et qui fréquentait les milieux d'avant-garde munichois.

En 1912, Paul Klee affirme à son tour la nécessité de reconnaître la richesse des productions des aliénés, des enfants et des sociétés primitives. Les œuvres de ce registre artistique occupent une place incontournable dans l'univers surréaliste, tourné vers l'exploration des mouvements de l'inconscient. En 1941, André Breton est forcé de s'exiler aux États-Unis, où il retrouve Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson, Georges Duthuit et Roberto Matta à New York. Tous manifestent un vif intérêt pour l'art amérindien de la côte nord-ouest américaine, comme en témoigne une exposition qui se tient en 1942 à l'occasion de laquelle sont publiés les *First Papers of Surrealism*. Dans le catalogue, on peut lire : « Le surréalisme essaie seulement de retrouver les traditions durables de l'humanité. »⁵²

L'attrait pour l'art populaire annonce et traverse la modernité artistique, axée sur la matérialité de l'œuvre d'art et sur l'idée d'un art libéré de toute fonction figurative, centré sur sa propre essence. Nous l'avons vu chez Clement Greenberg, le récit moderniste prône un retour critique sur soi, une recherche de l'« essence » ; l'art s'interroge et devient son propre sujet. C'est dans ce contexte que nous pouvons associer l'affirmation d'Arthur Danto, à savoir que dès lors où l'art commence à

⁵⁰ Rapidement épuisée, cette publication est éditée à nouveau en allemand en 1923 et en 1968. La version anglaise (*Artistry of Mentally Ill*) paraît en 1972 et la version française (*Expressions de la folie*) en 1984. L'ouvrage repose sur la réunion de près de 5 000 travaux créés par plus de 500 patients.

⁵¹ M. E. Warlick, *Max Ernst and alchemy : a magician in search of myth*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 36.

⁵² Marine Degli et Marie Mauzé, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2000, p. 103.

prendre en charge sa question philosophique, c'est la fin d'une certaine histoire de l'art occidentale et le commencement d'un intérêt chez les artistes pour les origines de l'art, et par extension pour les arts autres.⁵³ En se tournant vers l'art populaire, l'artiste moderne choisit de montrer d'où il vient, important des éléments visuels dans un esprit commémoratif ou critique. Le caractère résiduel de cette rencontre avec la « primitivité » s'inscrit dans cette logique. Michel Thévoz écrit à ce titre :

Ces artistes ont sans doute ressenti confusément que les formes plastiques exotiques dont ils s'inspiraient étaient porteuses de certaines valeurs ou certaines sources vitales que la culture occidentale avait jusque-là refoulées. Ils les ont annexées parce qu'elles leur apparaissaient comme une transgression de leurs propres normes culturelles ressenties comme oppressives. Et ils ont été tout naturellement portés à interpréter cet effet de transgression en termes d'individualisme, et à attribuer à leurs auteurs une spontanéité créatrice et une force instinctive sans entrave.⁵⁴

Intimement lié à l'art moderne donc, l'intérêt pour l'art populaire ne disparaît pas totalement avec le post-modernisme, bien que la nature de cet engouement s'exprime différemment. Dans cette deuxième moitié du 20^e siècle, ce n'est plus l'*art populaire* – en terme de productions relevant des arts plastiques – qui se trouve au cœur des problématiques artistiques, mais la *culture populaire* et les arts dits mineurs assimilés aux productions de masse. Cette période est marquée par l'explosion d'une culture médiatique puissante qui rejoint toutes les classes sociales.⁵⁵

⁵³ Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996, 342 p.

⁵⁴ Michel Thévoz, *L'art brut*, Genève, Skira, 1981, p. 76.

⁵⁵ Le postmodernisme se distingue des mouvements précédents par l'introduction d'une distance critique. L'appel des artistes professionnels à la démocratisation, l'effacement des hiérarchies entre la culture de l'élite et la culture populaire, l'effet de décontextualisation (citation, pastiche, parodie, détournement) ou le syncrétisme esthétique (collage, mixage, mélange) par exemple, nous conduisent en France au Nouveau Réalisme. Le terme, forgé par Pierre Restany en mai 1960, fait allusion au mouvement artistique et littéraire du 19^e siècle, même s'il est ancré à la réalité de la société urbaine de consommation et au regard que l'artiste porte sur celle-ci. Parallèlement, aux États-Unis, le Pop Art fait son apparition, signant une convergence entre publicité et art contemporain, comme en témoigne l'œuvre d'Andy Warhol. Dans la lignée des préceptes du postmodernisme et du Pop Art auquel il est associé, Claes Oldenburg crée des objets de consommation de tous les jours, surdimensionnés, généralement destinés à des lieux publics. Cet art sort des cadres de la galerie pour faire partie prenante de la communauté, placé à la vue de tous. En 1961, il écrivait dans son manifeste : « I am for an art that tells you the time of day, or where such and such a street is. [...] I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a staring point of zero. [...] I am for an artist who vanishes. » Claes Oldenburg, « I am for an art... », in Oldenburg et Emmett Williams (dirs. publ.), *Store Days : Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, New York, Something Else Press, 1967, p. 39-42.

(1) 1.2 Les collections et les musées initiés par les artistes professionnels

Au point (1) 1.1, il était question du rôle fondateur joué par les artistes modernes dans le processus de révélation et de valorisation de l'art populaire. Dans la présente section, nous voulons montrer que le processus de reconnaissance de l'art populaire s'est accentué au moment où ces artistes professionnels et leurs successeurs ont regroupé ces objets en de véritables collections.

Pour illustrer notre propos, nous avons sélectionné des initiatives représentatives de ce phénomène récurrent, sur la base des répercussions qu'elles ont eues dans la perception de l'art populaire en France. Nous consacrons donc les prochaines sections à l'exploration de ces projets qui, nous l'avons constaté au fil de nos investigations, ne sont pas isolés, mais au contraire révélateurs d'une attitude partagée par un grand nombre d'artistes professionnels. Certains de ces projets possédaient, dès l'origine, des objectifs muséaux, comme c'est le cas du Musée Alsacien de Strasbourg fondé en 1902, présenté au point (1) 1.2.1. D'autres initiatives, explorées au point (1) 1.2.2, vont graduellement gagner l'espace public : pensons aux musées personnels, aménagés à même la résidence d'artistes collectionneurs, qui aboutissent à des donations muséales.

(1) 1.2.1 Musée Alsacien : identité et art populaire

Le Musée Alsacien, qui ouvre ses portes au public en 1907, est le troisième musée français consacré à l'art populaire. Sa fondation survient après celle du Musée régional d'ethnographie de Quimper en 1874 et du Museon Arlaten à Arles en 1899. Nous avons choisi d'explorer le cas du Musée Alsacien, puisqu'il éclaire de façon exemplaire les enjeux identitaires à l'origine de la valorisation de l'art populaire initiée par les artistes professionnels. Comment expliquer que les motivations des fondateurs du musée pour cette forme d'art continuent d'inspirer les directions successives de l'établissement ? L'Alsace – et plus généralement certaines provinces de France – présente-t-elle un terreau favorable à l'éclosion de cet intérêt ? Comment se sont développées ses collections ?

Contexte favorable à l'art populaire

La densité des recherches sur l'art populaire en Alsace peut d'emblée s'expliquer par la conservation active de ce patrimoine. L'excès de conservation observé est en partie symptomatique de l'annexion forcée de la province à l'Allemagne en 1870-1871, qui a entraîné des répercussions territoriales, politiques, linguistiques et confessionnelles parfois tragiques pour ses habitants.⁵⁶

Avant ce tournant historique, les artistes régionaux portent sur l'Alsace un regard ethnographique ou romantique. Ceux qui initient la création du Musée Alsacien se présentent pour leur part comme des militants : les médecins Pierre Bucher et Léon Dollinger, entourés de l'équipe de la *Revue Alsacienne Illustrée*, décident en 1902 de la fondation du musée. Cette revue, active de 1898 et 1914, est l'organe essentiel du mouvement culturel régional qui se développe à partir de 1890 dans la province annexée à l'Empire allemand. Avec pour but de « maintenir et développer la culture de l'Alsace »⁵⁷, en faveur de l'art, de la littérature, de l'histoire et des traditions de la région, la revue se trouve à l'origine du sentiment d'identité régionale qui marque l'Alsace tout au long du 20^e siècle et lui donne en même temps une orientation francophile⁵⁸ nettement marquée. Bucher, soucieux de maintenir les traditions de la région, partage de telles allégeances. Il se lie d'amitié avec l'écrivain et homme politique Maurice Barrès, qui soutient à son tour la création du musée. La théorie nationaliste de Barrès coïncide avec son souci de valoriser les objets régionaux anciens : « Il faut nous raciner dans notre Terre et nos Morts »⁵⁹, écrit-il. La fondation d'un « musée ethnologique alsacien » a ainsi pour objectif « de conserver aux générations futures les objets témoins du passé dont l'existence est aujourd'hui si compromise »⁶⁰. Adolphe Riff – premier muséologue à assurer le poste de conservateur dans l'établissement à compter de 1928 – écrit rétroactivement « qu'en

⁵⁶ L'Alsace subit des remaniements profonds à plus d'une reprise, notamment de 1940 à 1944, lorsque cette province est rattachée à l'Allemagne nazie.

⁵⁷ Marie-Louise Schneider, « Le Musée Alsacien en 1997 », notes non publiées, s. d., p. 1. Strasbourg, archives Musée alsacien.

⁵⁸ Durant la guerre, en 1917, en raison même de la réputation francophile des fondateurs du musée et des préférences politiques avouées du personnel (certains avaient servi dans l'armée française), l'établissement (alors sous tutelle allemande) a failli être liquidée. La ville de Strasbourg en fait l'acquisition, évitant de justesse la vente aux enchères. Malgré cette ferveur, le français s'impose très lentement en Alsace, surtout après les années 1930.

⁵⁹ Maurice Barrès, cité in Schneider, « Le Musée Alsacien en 1997 », *op. cit.*

⁶⁰ Texte issu des documents constitutifs du musée, rapporté par Schneider, *ibid.*

Alsace les recherches sur l'art populaire sont intimement liées à l'existence du Musée Alsacien de Strasbourg, créé [...] par un groupe d'Alsaciens soucieux d'affirmer la personnalité alsacienne et à la tête desquels se trouvaient le Dr. Bucher, MM. Dollinger, Laugel »⁶¹.

Le désir ardent de conservation sur fond d'enjeux identitaires transparait également dans l'attention qu'accordent alors les fondateurs à la représentativité des populations à l'intérieur du musée. En 1908, ils sollicitent le dépôt de plusieurs objets de culte juifs auprès de la Société d'histoire des Israélites d'Alsace et de Lorraine. Ils souhaitent par là assurer la présence du judaïsme au musée, puisque les communautés juives habitent l'Alsace depuis le Moyen-Âge et qu'elles jouent un rôle actif en milieu rural. Comme le spécifie l'actuelle directrice du Musée Alsacien, Marie-Louise Schneider, la communauté juive alsacienne est très attachée à la France – le premier pays à accorder la citoyenneté aux Juifs :

Le judaïsme alsacien est un judaïsme rural. À Strasbourg, à l'époque de la grande peste, on a brûlé et chassé les Juifs hors des villes. Ils ont dû s'établir dans les campagnes. Ils avaient le droit de venir en ville durant la journée pour faire du commerce mais ils devaient quitter le soir à la fermeture des portes. Plusieurs étaient marchands de bétail. On trouve des synagogues dans plusieurs communes, en particulier dans les zones viticoles et les zones plus riches, dont une grande densité autour de Bâle.⁶²

Les objets déposés, datant pour la plupart du 19^e siècle, sont stylisés et leur traitement est distinctif. Entre autre, le *mappa*⁶³, propre aux communautés juives d'Allemagne et d'Europe Centrale, fabriqué à partir du linge utilisé pendant la circoncision (*brith-mila*). On trouve également les *mizrah*, des plaques murales ornementales placées dans les foyers en direction de l'Orient, de Jérusalem, pour la prière.

Les acquis socio-culturels germaniques d'Alsace forment à leur tour un contexte favorable à la valorisation de l'art populaire. Marie-Louise Schneider

⁶¹ Adolphe Riff, *L'art populaire en Alsace*, Strasbourg, A. & F. Kahn, 1921, p. 3. Les noms entiers cités sont Pierre Bucher (médecin), les frères Ferdinand et Léon Dollinger (médecins), et Anselme Laugel (écrivain et spécialiste de la culture alsacienne).

⁶² Marie-Louise Schneider, entretien avec V. Rousseau, Strasbourg, 10 avril 2006. New York, archives de l'auteure.

⁶³ Le musée conserve la *mappa* du futur premier rabbin de Sarre-Union, Hirtz Nephtali Lévy, né en 1750 à Schwenheim (Bas-Rhin). Sur cette longue bande de tissus, un membre de la famille brode le nom de l'enfant en hébreux, le nom de son père, sa date de naissance (calendrier hébraïque) et la formule « Qu'il grandisse pour l'étude de la Torah ».

remarque que l'Allemagne a cultivé un intérêt marqué « pour les arts décoratifs. On sait que pendant la période d'annexion de l'Alsace avec l'Allemagne, il y avait une politique de vente et d'échange en place au Musée d'art décoratif de Strasbourg avec d'autres grands musées allemands »⁶⁴. Déjà, bien avant que la Guerre de Trente Ans ne sévisse, l'Alsace est constituée de plusieurs petites villes prospères (surtout dans la région viticole) agissant comme centres de redistribution des arts et de la culture, et assurant du coup la circulation des sources. Ces mouvements migratoires font en sorte que des techniques et des éléments décoratifs présents en Allemagne (en particulier en Allemagne du sud) dès la Renaissance se retrouvent dans l'art populaire d'Alsace. Schneider poursuit :

Beaucoup d'objets relevant de l'artisanat alsacien font partie du fond d'Europe centrale et des régions germanophones d'Europe. La tradition du meuble polychrome ou le travail du grès ont été importés par des artisans allemands venus s'installer en Alsace. [...] Les souhaits de baptême existent dans plusieurs régions d'Allemagne et dans les régions germanophones de Suisse, mais la technique s'est développée en Alsace, en particulier pour les souhaits faits à la main.⁶⁵

On compte aussi l'art des fixés sous verre, marqué en Alsace, originaire d'Europe centrale. Les pièces, provenant d'ateliers installés dans la Forêt-Noire, sont vendues par des colporteurs en Alsace. Quand la province devient française, les droits de douane à l'importation font grimper le prix des œuvres. Pour éviter d'être pénalisés, plusieurs artisans allemands viennent s'installer en Alsace.⁶⁶ Le premier atelier de fabrication de fixés sous verre est fondé à Colmar. La tradition se répand ensuite en Lorraine et en Franche-Comté.

Caractéristiques des collections

Environ 90% des collections du Musée Alsacien relève de l'art populaire – le terme est ici entendu dans son acception générale, associé aux différents aspects des arts et traditions populaires (vie quotidienne, croyances et rituels, etc.) –, dont une quantité significative renvoie aux pratiques religieuses et au costume. Si le but avoué des fondateurs vise à représenter la vie quotidienne des Alsaciens, ils en donnent

⁶⁴ Schneider, entretien.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Il est difficile de distinguer les fixés sous verre d'Allemagne et de France, puisqu'ils ont été créés par les membres de mêmes familles.

néanmoins une vision idéalisée. À ce titre, la culture traditionnelle en Alsace disparaît progressivement au profit de la folklorisation de certains éléments élevés au rang d'emblèmes identitaires. Encore aujourd'hui, il demeure difficile de faire la part entre ce qui témoigne de la présence d'une véritable culture alsacienne et ce qui émane du sentiment identitaire régional, rappelant une certaine image mystifiée de la Provence créée au Museon Arlaten⁶⁷. Selon Jean-Claude Fombaron, « une certaine vision fantasmatique de l'Alsace [...] se concrétisa dans une suite d'attitudes irrationnelles et magiques et dans une idéalisation idyllique au plus haut point des provinces perdues (se référer simplement aux chromolithographies, puis aux cartes postales traitant du sujet) [...]. Les journaux parisiens [...] contribuèrent à imposer cette image de l'Alsace au grand public »⁶⁸.

Le parti pris des fondateurs les engage d'abord à mettre l'emphasis sur la période postérieure à 1648, année où l'Alsace est cédée à la France par l'Autriche, devenant une entité administrative à part entière. Or, cette date signe le début de l'aventure d'une *double culture*⁶⁹, signant l'originalité et le statut particulier de la province, tout comme ses tensions internes.

Par une sélection d'objets antérieurs au 20^e siècle, ces acteurs culturels forgent un *âge d'or* de l'art populaire, figé dans un passé atemporel. Dans une muséographie qui est essentiellement la même encore aujourd'hui, cette idée est renforcée par la disposition de leurs cueillettes dans ce qui semble être une véritable maison habitée. L'effet d'unité est accentué par l'économie des vignettes descriptives⁷⁰ et l'absence de section thématique (on aurait pu s'attendre à trouver une section sur le mobilier par exemple). Si la *stube* (pièce commune) de Wintzenheim a été reconstituée avec fidélité, on ne peut en dire autant de plusieurs chambres, comme l'atelier de l'alchimiste ou la cuisine (figure 1.1). Sur cette dernière pièce, Marie-Louise Schneider mentionne que les fondateurs ont réalisé une mise en scène erronée de l'équipement culinaire, du vaisselier polychrome (très rare dans les

⁶⁷ Fondé en 1896 à Arles, le Museon Arlaten immortalise un passé mythique. Il a pour but de légitimer une culture régionale singulière, en conservant les traces d'une culture locale menacée de bouleversements à l'aube de la vie moderne contemporaine.

⁶⁸ Jean-Claude Fombaron, « Promenade sur la frontière d'Alsace », in Georges Klein, Richard Keller, Jean-Claude Fombaron, *Notre alsace à la Belle époque*, Barembach, J.-P. Gyss, 1984, p. 9.

⁶⁹ La culture alsacienne se définit par ses composantes françaises et germaniques, renvoyant au « complexe alsacien » que Germain Muller décrit dans son cabaret satirique.

⁷⁰ En contrepartie, les visiteurs sont aujourd'hui invités à parcourir le musée avec une brochure (écrite en trois langues).

foyers alsaciens) et de la table à manger, répondant probablement au désir de créer un ensemble visuellement esthétique et pittoresque, tout en sauvant ces objets de la disparition. « Contrairement à l'actuelle présentation, précise-t-elle, la cuisine était généralement sombre et enfumée, ce qui explique qu'on n'y trouvait pas les plus beaux objets. »⁷¹

Les objets qu'ils ont choisis ne sont généralement pas d'origine modeste, ni ne sont des plus communs.

Vous ne verrez que des meubles en bois nobles et des meubles polychromes. Or, d'après certains inventaires après décès, la plupart des meubles en sapin n'étaient pas polychromes. Il faut reconnaître que les réserves du musée conservent généralement des meubles exceptionnels. [...] En Alsace, on a tendance à se reporter sur l'apparence. On veut montrer une image léchée et non pas une réalité.⁷²

Les salles consacrées aux jouets d'enfants (poupées, maisons de poupées, lanternes magiques, chevaux à bascule), fabriqués en Allemagne ou à Paris, et que possédaient essentiellement les familles riches, nourrissent cette perception. À travers son art populaire, le musée propage l'image « embellie d'une région uniformément cossue »⁷³.

Cherchant à expliquer la nature du patrimoine matériel amassé par ses prédécesseurs, Riff avance prudemment que l'art populaire alsacien pourrait être plus raffiné que celui des autres provinces parce qu'il relève d'artisans plus spécialisés. Si cette perception mérite d'être explorée, il faut toutefois admettre que les conservateurs d'alors n'ont amassé, dans une forte proportion, que des objets inaltérés, placés en dehors du circuit des activités journalières et encore couverts de leur patine d'origine.⁷⁴ Dans cette catégorie, on trouve par exemple les présents offerts lors de cérémonies : plat en terre vernissée donné aux jeunes mariés, orné

⁷¹ Schneider, entretien. Elle souligne que, paradoxalement, cette pièce est régulièrement citée en modèle dans les manuels de muséographie et dans les textes sur les anciens musées d'ethnographie. Elle ajoute que Riff procède le premier à l'inventaire des objets accumulés au cours des vingt années précédant son arrivée. L'identification des objets, alors assurée par des amateurs, est visiblement lacunaire.

⁷² Schneider, entretien.

⁷³ « Collections », *site du Musée Alsacien*,

<http://www.musees-strasbourg.org/index.php?page=collections>. Consulté le 1^{er} janvier 2006.

⁷⁴ Les objets d'utilité courante ne résistent généralement pas à l'usure. Il est possible d'en trouver de rares exemplaires au musée, notamment des dégorgeoirs de moulin à tête de diable ou de militaire, qui ont pour fonction de repousser le mauvais sort, de même qu'un poêle à bois du 18^e siècle en porcelaine, dont la corniche est soutenue par des personnages en tenue paysanne (portant la culotte bouffante à l'allemande).

d'une inscription (figure 1.2); paires de cruches et de soupières – chefs-d'œuvre de potier – régulièrement remises aux nouveaux époux; séchoir pour planchette à fromage, daté de 1786, abondamment et finement travaillé de motifs; assemblages faits de mèches de cheveux inspirés de l'époque Romantique, offerts en guise de souvenir; couronnes symbolisant la virginité, portées par les mariés le jour de leur union. Dans le même lot d'objets *non ordinaires*, on peut également ajouter les pièces originales, présentant des caractéristiques particulières, des défis techniques ou des réalisations personnelles. Au nombre de ces pièces, d'ailleurs généralement mal documentées, on trouve une pipe en bois où sont gravés un évêque et un cavalier, un dévidoir arborant les couleurs tricolores de la France et les effigies d'un léopard, ou encore une pièce de mobilier décorée d'un quadrilobe, réalisée par un artisan de village dans un style très personnel.

La présence protestante en Alsace explique à son tour certaines tangentes prises par l'institution. Marie-Louise Schneider remarque avoir non seulement été

la première femme conservateur du Musée Alsacien, mais aussi la première catholique. Jusque dans les années 1980, les conservateurs des musées de Strasbourg n'ont été que des hommes de confession protestante. Riff, par exemple, faisait apparemment partie de ce qu'on appelle ici la HSP – pour haute société protestante –, ce qui est encore aujourd'hui un atout indiscutable pour réussir dans les postes culturels à Strasbourg.⁷⁵

Le protestantisme se manifeste dans l'art populaire alsacien, notamment par la prépondérance de l'écriture et de la calligraphie, de même que par la référence aux scènes bibliques. Le respect – bien qu'inégal – de la sobriété protestante, interdisant de réaliser des images ou de représenter la figure humaine, s'exprime en l'occurrence par une intense recherche graphique : stylisation du texte accompagné de motifs, lettrines, entrelacs et formes décoratives plus ou moins figuratives. Meubles et maisons sont généralement marqués de dates et d'initiales : celles du couple, de l'épouse ou du créateur. Le monogramme du Christ – JHS (*Jesus Hominum Salvator*; *Jésus sauveur des hommes*) – orne le mobilier, les murs du bâtiment et les tuiles du toit (appelées « tuiles de protection »). En matière d'imagerie, le bouquet de fleurs⁷⁶, nommé le *maya krub*, figure parmi les motifs privilégiés, avec le cœur, la

⁷⁵ Schneider, entretien.

⁷⁶ À l'égard des pièces de sa collection, Schneider note, lors de notre entretien, que la tulipe et l'œillet – symboles de richesse et de prospérité – se retrouvent déjà sur certains meubles de la Renaissance : « À

rosace et le couple d'oiseaux (symbolisant l'amour conjugal et la fidélité). Les milieux protestants, plus que catholiques, font une place importante à l'image-souvenir pour marquer les rituels de passage : baptême, confirmation, communion, mariage, funérailles. « Des souhaits de baptême sont remis par le parrain et la marraine à l'enfant au moment de son baptême, où sont inscrits des vœux de bonne vie chrétienne, signés en date et lieu par les tuteurs. Progressivement, ces petits textes calligraphiés ont été décorés; certains le faisaient eux-mêmes, d'autres faisaient appel à des imagiers spécialisés, que l'on reconnaît d'ailleurs à leur style. »⁷⁷ Certains souvenirs mortuaires, que l'on remarque à partir de 1830, dénotent l'attention particulièrement accordée au graphisme et au lettrage.

En somme, la présentation du cas du Musée Alsacien nous montre que ses fondateurs et ses supporters – parmi lesquels de nombreux écrivains et poètes associés à la *Revue Alsacienne Illustrée* – ont joué un rôle important dans la mise en valeur et la conservation des particularités régionales auxquels ils étaient attachés. Les musées initiés par les artistes professionnels traduisent communément un attachement viscéral à leur terre d'origine et s'inscrivent comme des boucliers identitaires. Les collections d'art populaire amassées dans cette perspective reflètent leurs passions et leurs convictions, tout en forgeant une vision idéalisée – un âge d'or – de leur culture.

(1) 1.2.2 Musées personnels : trois cas révélateurs

Apollinaire, André Derain, Paul Klee, Aristide Maillol, Emil Nolde et Maurice de Vlaminck figurent au nombre des artistes professionnels à l'origine de collections dans lesquelles ont été, à l'occasion, incorporées les œuvres de créateurs situés en marge des réseaux artistiques traditionnels. Parmi eux, André Breton. En 2003, deux des huit catalogues édités pour la vente publique⁷⁸ de sa collection sont consacrés à l'art primitif et à l'art populaire. Ces projets de collection hétéroclites ont-ils cependant eu un impact notable dans la légitimation de l'art populaire ?

cette époque, la tulipe était très prisée en Europe et en particulièrement en Hollande. Ces oignons de tulipe originaires de Turquie et cultivés en Hollande se vendaient très cher ».

⁷⁷ Schneider, entretien.

⁷⁸ André Breton, 42 rue Fontaine. *Arts populaires*, Paris, Hôtel Drouot, 14 avril 2003.

Il faut plutôt se tourner vers les artistes professionnels à l'origine de *musées personnels* pour observer un retentissement durable dans l'élaboration du champ de l'art populaire. Gilbert Lascault écrit que ce type de structures initié par les artistes se définit par

l'accumulation d'objets *exilés*. Trésor d'épaves. Mémoire de mondes perdus. Information floue qui nous parle du plus loin de nous et, paradoxalement, nous fait entrevoir, en nous-mêmes, ce qui est le moins lié à notre culture particulière. De sauver (les objets) de la perte et de la destruction et de montrer que l'acte de l'artiste consiste, en grande partie, dans cette protection presque désespérée. On insistera ici sur la fragilité apparente (ou réelle) des objets exposés. Ils semblent toujours, déjà, avoir échappé à un naufrage, à une catastrophe ou à l'oubli. Ces musées personnels invitent chacun de nous à se débarrasser des définitions généralement admises et à faire plus confiance aux objets qu'aux concepts. (Ils tendent) à modifier nos conceptions de l'art, de la collection, de l'ordre, (allant) le plus souvent vers un éloge du foisonnement.⁷⁹

Le musée personnel se caractérise par un niveau de collectionnement plus achevé, qui structure une pensée, fédère des réseaux et favorise une littérature sur le sujet.

Trois musées personnels voués à l'art populaire et aux productions autodidactes ouvrent leurs portes au public à quelques années d'intervalle. Séparés par quelques kilomètres en Bourgogne, situés en dehors des circuits touristiques traditionnels, ces structures légales, mais sans but lucratif ni commercial, sont érigées par des artistes professionnels de la même génération, guidés par une philosophie semblable : La Fabuloserie, créée par Alain Bourbonnais en 1983 après la fermeture de sa galerie parisienne, est consacrée à l'art hors-les-normes et aux créations *outsiders*; il le décrit comme un « anti-Beaubourg décentralisé ». Le Musée des arts populaires de Laduz, fondé en 1986 par Raymond Humbert, s'intéresse à l'art populaire et aux savoir-faire artisanaux. Il emploie le terme « anti-collection » pour décrire son projet. Le Musée des arts naïfs et populaires de Noyers-sur-Serein, formé à partir de collections personnelles, notamment celles de Jacques Yankel et des Selz-Taillandier, se consacre à l'art naïf et à ses confins dans les suites d'un

⁷⁹ Gilbert Lascault, « Musées personnels », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002. Cette définition partage des similarités avec celle du « musée d'artiste » de Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 1995, p. 80.

réaménagement structurel en 1987. Voyons comment ces établissements contribuent à forger la notion d'art populaire.

La Fabuloserie à Dicy

Diplômé de l'École des beaux-arts de Paris, Alain Bourbonnais (1925-1988) devient architecte des bâtiments civils et des palais nationaux. Dans la foulée de l'exposition sur l'art brut présentée au Musée des Arts Décoratifs en 1967, il commence à collectionner des œuvres d'art autodidacte et d'art populaire contemporain. En 1971, il ouvre à Paris l'Atelier Jacob, échangeant alors quelques adresses avec l'artiste et collectionneur d'art brut Jean Dubuffet, ce qui le mène sur la piste de nouveaux artistes. Suite à la fermeture de cette galerie en 1983, Alain Bourbonnais et son épouse Caroline ouvrent un lieu de diffusion, qu'ils nomment La Fabuloserie, dans les bâtiments qui jouxtent leur résidence privée à Dicy. Désireux de faire partager leurs découvertes, ils rendent leur collection personnelle accessible au public.

Inspiré par les démarches de Dubuffet, Bourbonnais s'écarte néanmoins du stricte registre de l'art brut. Comme le spécifie Michel Ragon, « sa direction va plutôt vers un art populaire, rural, qui fait, qu'outre quelques effigies de baraques de foire, on trouve à Dicy un grand nombre d'inénarrables enseignes de coiffeurs de Côte d'Ivoire, de chromos afghans [...], des ex-voto brésiliens, etc. La Fabuloserie est avant tout un musée campagnard. Et plutôt un lieu qu'un musée »⁸⁰. On peut penser que les avertissements que lui profère Dubuffet sur la clause d'exclusivité de l'appellation « art brut » ont un impact sur l'orientation de sa collection. Plus d'une fois, Dubuffet lui mentionne être fermement « opposé à ce que le terme d'art brut soit utilisé dans l'organisme en constitution (La Fabuloserie). Il faut que l'expression soit exclusivement réservée à l'association (la Compagnie de l'Art Brut) créée en 1948 sous ce nom et à l'activité de celle-ci et ses collections. Il faut considérer ce terme comme un nom propre; il ne faut pas le réemployer pour un nouvel organisme. »⁸¹ Nous reviendrons sur cette interdiction au point 3.2.3, lorsque nous examinerons spécifiquement les conditions de médiation de l'art brut établies par Dubuffet.

⁸⁰ Michel Ragon, « Fabuleuse collection », *La Fabuloserie*, Biarritz, La Fabuloserie, 1993, p. 19.

⁸¹ Dubuffet, lettre à Alain Bourbonnais, 31 janvier 1972. Dicy, archives La Fabuloserie.

La collection des Bourbonnais, riche et substantielle, réunit au total plus d'un millier d'œuvres – sculptures, tableaux, dessins, broderies, installations – de créateurs provenant de France et d'ailleurs, aujourd'hui reconnus dans le champ de l'art populaire, de l'art brut et de l'art *outsider*, comme Paul Amar, Mario Chichorro, Yanko Domsic, Simone Le Carré-Galimard, Giovanni Battista Podestà, Émile Ratier et Palmerino Sorgente. Le public est invité à découvrir ce musée personnel en compagnie d'un guide-animateur qui fournit des précisions sur la démarche des artistes exposés et les circonstances ayant mené à l'acquisition des œuvres. L'itinéraire débute par le jardin de sculptures, où sont entre autres disposés les personnages en béton armé de Camille Vidal et le manège de Pierre Avezard dit Petit Pierre (figure 1.3). Cette installation, composée d'automates formés d'objets de récupération, est l'œuvre vedette du site. Le visiteur accède par la suite au bâtiment principal, ainsi qu'aux petites annexes aménagées au fil de l'expansion de la collection. À l'intérieur, les salles sombres visuellement chargées et à l'atmosphère feutrée se succèdent en un parcours spiralé (figure 1.4). Les propriétaires ont réaménagé l'espace suivant les acquisitions, sans véritable logique temporelle ou thématique. Les œuvres d'un même artiste sont normalement regroupées et accompagnées d'un court texte biographique et descriptif, dont cette chambre à l'atmosphère lugubre consacrée à l'installation de Francis Marshall, qui fournit une évocation cruelle et nostalgique d'une société rurale hantée par les souvenirs de la guerre. La visite se termine dans une pièce où sont exposées les sculptures-automates habitables (appelées *Les Turbulents*) d'Alain Bourbonnais lui-même, inspirées du carnaval. Cette fin de parcours, située au cœur de l'immeuble, conduit ainsi à la figure du collectionneur, qui fait ici œuvre de commentaire et dialogue avec l'ensemble.

Les œuvres installées dans le jardin sont essentiellement des sections ou des fragments d'environnements d'art⁸², que les Bourbonnais ont sauvé et recueillis sur leur site. Abandonnés ou vandalisés à la suite du décès de leur créateur, ces pièces étaient destinées à une destruction imminente. Leur aménagement sur le site ne se conforme pas à des reconstitutions à l'identique. Les restaurations ne répondent pas, elles non plus, aux normes de conservation en usage

⁸² Les sites de Ferdinand Cheval (dit le Facteur Cheval) et de Raymond Isidore (dit Picassiette) font partie de cette catégorie.

dans les musées nationaux français, mais elles ont au moins l'avantage de ralentir leur détérioration et de rendre accessible ces travaux singuliers au plus grand nombre. Faisant écho à la dimension mémorielle des « musées personnels » définis par Gilbert Lascault, Michel Ragon tente de saisir la nature des objets qui ont retenu l'attention des Bourbonnais. Il écrit :

Tout ce que nous montre La Fabuloserie participe de la survivance d'une civilisation engloutie qui, de temps en temps, réémerge. Il s'agit bien sûr de la civilisation rurale, paysanne (païenne, barbare) et d'une culture populaire qui, à partir de la fin du Moyen Âge, a été peu à peu occultée par la culture savante citadine. Il fut un temps (pas si lointain) où le paysan se suffisait de sa production. [...] Outre la création nécessaire à sa survie, l'homme de la civilisation rurale sculptait ses outils, ses ustensiles, ses meubles. Et chaque village avait ses *artistes* : poètes dialectaux, musiciens, conteurs. Les *artistes hors-les-normes* que nous retrouvons à La Fabuloserie sont les descendants directs de ces créateurs.⁸³

Nous verrons que cette lutte des Bourbonnais pour la sauvegarde de l'art populaire s'exprime avec un enthousiasme égal chez les Humbert à Laduz.

Le Musée des arts populaires de Laduz

Après trois années passées à la villa Médicis en tant que récipiendaire du Prix de Rome, l'artiste visuel Raymond Humbert (1932-1990) s'installe à Laduz en 1962 avec son épouse Jacqueline, comme lui ancienne étudiante à l'École des beaux-arts de Paris. Sur une période de trente ans, le couple parcourt la France de manière systématique et accumule une multitude d'œuvres, d'outils et de documents issus d'une époque révolue. Ils s'approvisionnent dans les foires et les brocantes, chez les ferrailleurs et dans les dépotoirs, débarrassant aussi les gens de leurs greniers encombrés. Il leur arrive de récupérer des ateliers d'artisan entiers, laissés à l'abandon dans les localités avoisinantes.

En 1977, Raymond Humbert manifeste l'intérêt de développer un musée sur le site de leur résidence privée. Une première partie du musée ouvre ses portes à Pâques en 1986, après la construction et la rénovation de bâtiments attenants à la demeure familiale. De nouvelles structures sont aménagées au fil de l'extension de la collection. Aujourd'hui, le musée est composé de cinq bâtiments, représentatifs de l'architecture bourguignonne. Les 25 salles abritent 100 000 objets issus du milieu

⁸³ Ragon, « Fabuleuse collection », p. 18.

rural, regroupés par les Humbert sous la bannière « arts populaires » : jouets, sculptures liées à la vie quotidienne, objets issus de l'univers de la marine, objets reliés aux anciens métiers (bois, métaux, pierre, terre, cuir, textile).

Jusqu'à son décès en 1990, Raymond Humbert conserve avec ferveur le patrimoine rural, parallèlement à sa pratique artistique personnelle et à son poste de professeur en arts plastiques. « Je me suis baissé pour ramasser des choses qui étaient par terre et sur lesquelles on allait marcher avec indifférence. »⁸⁴ L'artiste Jacques Yankel rapporte que Humbert parcourait inlassablement « l'Hexagone pour sauver de la désagrégation les témoignages du labeur et du génie humain. Il réunissait à la fois un cœur bien trempé, une culture encyclopédique et le besoin irréfragable de préserver le plus précieux de notre patrimoine : cette création d'humbles artisans des campagnes et des villes à laquelle il était l'un des rares à déceler le génie »⁸⁵. Cette description affectueuse, formulée par un ami, coïncide néanmoins à l'image que l'on se fait des « musées personnels », définis plus tôt.

Humbert témoigne à plus d'une reprise de l'ingéniosité des créateurs populaires :

J'y ai vu une forme d'expression humaine essentielle, les vestiges d'un patrimoine aussi important pour moi que les cathédrales, car les objets les plus modestes – comme un outil ou une vannerie – sont des témoignages d'intelligence et de savoir, au même titre que les flèches des cathédrales. Ces objets [...] m'ont amené à me poser des questions, à étudier pourquoi, comment ils avaient été faits, à m'émerveiller aussi de la somme de connaissances et d'habileté manuelle qu'ils supposaient.⁸⁶

À propos des cueillettes qu'il entreprend avec Jacqueline, il précise :

Nous cherchons [...] sans aucune idée préconçue, avec une disponibilité, une liberté d'esprit totales, ce qui nous plaît, ce qui nous touche : témoignages de vie quotidienne, d'un savoir, d'un esprit de création et d'invention. Charge affective, aussi, de l'objet qui suppose une histoire, un pourquoi, un comment. C'est une curiosité insatiable pour tout ce que le génie populaire a réussi à créer.⁸⁷

⁸⁴ Raymond Humbert, in Sophie Lanne, *L'Express*, juillet 1997, n. p.

⁸⁵ Jacques Yankel, « Mon ami Raymond », in Jacqueline Humbert (dir. publ.), *Musée rural des arts populaires. En hommage à Raymond Humbert : ses amis et leurs passions*, Laduz, s.n., 1992, p. 63. Caroline Bourbonnais de La Fabuloserie et le conservateur en chef honoraire du Musée des arts décoratifs à Paris François Mathey signent tous deux des articles dans cette publication. Les animateurs des musées du triangle d'or (dixit Bruno Montpied) sont rassemblés pour la première fois dans une publication.

⁸⁶ R. Humbert, in Sophie Lanne, n. p.

⁸⁷ *Ibid.*

La sélection des œuvres repose sur des critères subjectifs, liés à une expérience personnelle :

La pièce unique ne se définit pas par la prouesse technique de réalisation ni par le temps passé, mais par un sentiment qui s'en dégage, le choc que l'on reçoit, son étrangeté, son inattendu. Ces œuvres dérangent le déroulement de la classification. Elles sont devenues rares. L'intérêt de l'inattendu, la beauté de la forme et de sa situation, peuvent donner à l'objet utilitaire, l'image prioritaire d'être une sculpture. La qualité de la matière en renforce le sens.⁸⁸

L'approche de la culture matérielle de Humbert, à la fois sensible et intuitive, est typique de plusieurs collectionneurs. André Desvallées, ancien conservateur au MNATP, remarque que Humbert « était intéressé par les formes et en disait des choses pertinentes, mais son travail n'était pas d'ordre scientifique. Il était peu attaché aux attributions. Il pouvait par exemple faire une publication sur les étiquettes de camembert sans en donner les dates »⁸⁹.

Sur le plan muséographique (figures 1.5, 1.6, 1.7), les Humbert optent pour des présentations séduisantes et esthétiques. Dans les vitrines, les outils, les objets et les documents sont à l'occasion présentés par métier et par famille, de manière à ce que « chaque objet se situe harmonieusement par rapport aux autres »⁹⁰. Jacqueline Humbert précise qu'ils souhaitent montrer leur collection

de manière vivante. C'est une manière particulière de voir les choses. À chaque fois que nous retournions dans un musée, et qu'il avait été rénové, nous ne voyions plus rien. Au Musée de Quimper, il y avait autrefois un réel désordre, c'était poussiéreux, mais nous retrouvions des choses magnifiques qui nous interpellaient. Tout est maintenant aseptisé et donne froid dans le dos. On montre peu d'objets. Ils sont conservés dans les réserves⁹¹.

La disposition de leur collection emprunte à l'élégance des installations de Georges Henri Rivière et aux classifications typologiques d'André Leroi-Gourhan, sans toutefois céder au foisonnement des anciennes vitrines du Trocadéro. Humbert est demeuré critique face à la rigidité de la muséographie du MNATP, trouvant que

⁸⁸ Jacqueline Humbert, « Raymond Humbert : sa philosophie », *site du Musée des Arts Populaires de Laduz*, 1988. <http://laduz.com/raymond-humbert/raymond-humbert-sa-philosophie>. Consulté le 1^{er} juin 2007.

⁸⁹ André Desvallées, entretien avec V. Rousseau, Paris, 3 avril 2006. New York, archives de l'auteure.

⁹⁰ Bruno Montpied, « Le musée de Laduz. L'art populaire en liberté », *Artension*, no 26 (juillet-août 1991), p. 14.

⁹¹ Jacqueline Humbert, entretien avec V. Rousseau, Laduz, 24 mars 2006. New York, archives de l'auteure.

l'art y est « scientifiquement vidé de son sens profond et de sa poésie. Il faut s'affairer à laisser l'art populaire en liberté »⁹². Au Musée de Laduz, ce parti pris se traduit par l'absence de vignette, de date et de précision sur la provenance des pièces. Ainsi organisé, le musée tient plus de l'œuvre d'art totale qu'il ne renvoie à la logique muséale classique. « Pour évoquer le lieu magique auquel il a donné vie, précise Yankel, il faudrait trouver un autre mot que celui de Musée. À Laduz, il s'agit plutôt d'un cheminement poétique et labyrinthique au pays de la création populaire. »⁹³

La nature du projet des Humbert n'est pas sans rappeler d'autres initiatives muséales relatives aux arts et traditions populaires, elles aussi développées par des passionnés du sujet, comme le Museon Arlaten fondé par Mistral, le Musée Le Secq des Tournelles à Rouen développé par un amoureux de la ferronnerie, le Musée des arts populaires de Besançon fondé par le prêtre Jean Garneret, le Musée de Champlite en Haute Saône né de la volonté d'Albert Demard, ou le Musée de l'outil et de la pensée ouvrière, formé à partir de la collection du Père Paul Feller.

Voyons plus en détail un autre musée – le Musée des arts naïfs et populaires de Noyers-sur-Serein – qui, par la nature de sa collection, met en place une autre facette de la notion d'art populaire.

Le Musée des arts naïfs et populaires de Noyers-sur-Serein

Dans le dépliant promotionnel du Musée des arts naïfs et populaires de Noyers-sur-Serein (figure 1.8), on écrit que « l'un des principaux attraits du musée est sa collection d'art naïf où de touchants anonymes côtoient petits et grands maîtres d'un art éminemment populaire : Beauchant, Vivin, Coutelas, Bombois, Quilici et bien d'autres. [...] Cet ensemble représente aujourd'hui l'une des plus importantes anthologies de l'art naïf »⁹⁴. Installé dans un ancien collège du 17^e siècle, le Musée de Noyers-sur-Serein est fondé en 1883, suite aux legs des collections et de la bibliothèque de Jean-Étienne Miltiade de Bresse, un érudit local, magistrat de profession. L'espace prend d'abord la forme d'un cabinet de curiosité. Pendant plus

⁹² Raymond Humbert, cité in Montpied, « Le musée de Laduz », p. 14.

⁹³ Yankel, « Mon ami Raymond », in J. Humbert, *Musée rural des arts populaires*, p. 63.

⁹⁴ Ce musée rivalise avec deux autres institutions en territoire français vouées à cette forme d'art : le Musée international d'art naïf Anatole Jakovsky à Nice et le Musée du Vieux-Château à Laval.

d'un siècle, le musée s'enrichit de plusieurs fonds communaux et départementaux, et de collections d'amateurs et de voyageurs.

Soutenue par une politique ambitieuse voulant faire de ce musée l'un des plus importants du département, l'institution connaît une véritable renaissance en 1987 avec la donation de la collection du peintre Jacques Yankel⁹⁵, composée de 105 tableaux associés à l'art naïf, à l'art brut et à l'art populaire. La restructuration du musée, initiée entre 1990 et 1992 par Claude Renouard, conservateur des musées de l'Yonne, motive l'accueil de nouvelles collections liées à l'art naïf. L'institution connaît une seconde expansion en 2000 avec la donation de la collection d'art populaire Selz-Taillandier. Observant le fil conducteur de la figuration et du fantastique associés aux « arts différents », le musée est structuré à partir de collections privées, exposées en permanence selon des axes qui leur sont propres. La direction éditoriale valorise les pouvoirs de perception et de révélation des artistes-collectionneurs.

L'intérêt de Yankel pour l'art des peintres du dimanche prend racine alors qu'il est encore jeune, dans le village d'Annay-sur-Serein situé près de Noyers : « Je me laissais porter par mon goût effréné pour tout ce qui exprime la création artistique pure débarrassée de tout relent culturel : les arts populaires, l'art naïf et l'art brut. Chaque samedi mon instinct me poussait vers tous les marchés aux puces de France et de Navarre pour tenter d'y découvrir ces œuvres délaissées par les amateurs *sérieux* »⁹⁶. Yankel s'attarde tout autant aux œuvres de peintres inconnus et anonymes qu'aux productions d'artistes de renommée internationale. Iconoclaste, il mesure la pertinence d'installer sa collection dans un musée de l'Yonne, à proximité du Musée des arts populaires de Laduz. Dans l'ouvrage *Hommage à Raymond Humbert*, il signe deux articles critiques en réaction à l'institution culturelle traditionnelle, affirmant que « nos édiles en ont plein la bouche aujourd'hui du mot patrimoine, mais ce qu'ils en font habituellement dans leur musée, c'est de les transformer en mausolée où l'on est prié de venir défiler comme devant la momie de

⁹⁵ Jacques Yankel (né en 1920) voulait initialement créer un musée d'art naïf en hommage à son père, le peintre Kikoïne, venu pendant plusieurs étés dès les années 1930 dans la campagne autour de Noyers, en compagnie d'artistes juifs émigrés de Russie, dont Soutine et Kremegne. Entre les années 1985 et 1990, Yankel installe finalement sa collection dans le musée de Noyers-sur-Serein, alors abandonné.

⁹⁶ Yankel, « Des peintures dites naïves... », in J. Humbert, *Musée rural des arts populaires*, p. 64.

Lénine. Ils ne comprendront jamais, les officiels, la grandeur du destin et de l'œuvre d'un être d'exception comme l'était Humbert. »⁹⁷

Essentiellement composée d'objets tridimensionnels, la collection Selz-Taillandier offre un pendant intéressant au fonds d'œuvres bidimensionnelles légué par Yankel. Érigée sur une période de 30 ans, à compter des années 1950, la collection se constitue et s'enrichit au cours des missions de Jacqueline Selz (1910-1994) en Europe centrale, en Europe du Sud, en Asie et en Amérique Latine, alors qu'elle œuvre à titre de secrétaire pour le Salon de Mai à Paris. L'art populaire retient alors son attention, elle que l'on dit vivre « à la manière surréaliste, aimant la surprise de tous les jours, de la vie quotidienne »⁹⁸. Elle partage cette passion avec son mari Yvon Taillandier (né en 1926), critique d'art et peintre, considéré comme l'un des précurseurs de la Figuration libre. Ces objets prolongent en quelque sorte leurs voyages. Le couple s'intéresse à cette forme d'art à une époque où plusieurs s'en détournent. Ils acquièrent des ex-voto en cire et en argent, des jouets en fer blanc et en bois, des figurines de plomb, des sifflets en terre des Îles Baléares, des objets en papier mâché et en bois, des images populaires et des fixés sous verre. Leur sélection est conditionnée par la recherche du caractère universel des expressions artistiques, cherchant à identifier des caractéristiques formelles communes à différents pays. Ils misent également sur le caractère décoratif et la « beauté intrinsèque » des objets, loin devant l'usage. Cet ensemble cohérent se veut à l'image de la créativité populaire du monde entier. En 2000, Yvon Taillandier propose à un ami, Noël Nel, de l'aider à trouver un musée enclin à accueillir leur collection, jusqu'alors installée dans la résidence du couple. Jacqueline

avait investi l'espace, les murs, les étagères disponibles de toutes les pièces, ou presque! Il y avait urgence à lui trouver une autre demeure élective, ouverte cette fois au public des passionnés. [...] Avec le recul du temps et de la réflexion, il m'apparaît que l'Yonne fut d'emblée la région qui s'imposa. [...] La visite que nous fîmes à la famille Humbert nous confirma dans l'idée que l'Yonne était la terre d'asile de la passion des arts populaires⁹⁹.

⁹⁷ Yankel, « Mon ami Raymond », in J. Humbert, *Musée rural des arts populaires*, p. 63.

⁹⁸ Selz compte parmi ses amis les artistes Brassai, Jean Dubuffet, Max Ernst et Joan Miró. In Noël Nel, « Voyage dans l'art populaire », *De la collection Selz-Taillandier à la figuration libératrice*, La Ferté-sous-Jouarre, Éditions Geda, 2004, p. 7.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

L'installation de cette collection au musée réitère l'ordre chronologique d'acquisition des pièces.

En somme, nous pouvons conclure que les musées personnels initiés par les artistes-collectionneurs ont contribué à l'élaboration d'une frange importante de ce qui est encore aujourd'hui regroupé sous le terme « art populaire ». En dépit de leur indépendance, ces structures élaborées par des amoureux des objets forment une catégorie particulière. Elles possèdent des similarités dans leur forme et leur déploiement, en même temps qu'elles mettent en valeur cette capacité de trouver et de révéler l'art là où l'on ne s'y attend pas. Si ces projets ne se veulent pas initialement scientifiques, ils participent néanmoins à l'émergence d'un savoir, à la formation de réseaux de passionnés, et au développement d'une littérature sur le sujet. Ces collections prennent des proportions qui dépassent le stade de la curiosité et de l'accumulation. Elles traduisent l'engagement d'artistes professionnels en faveur de la célébration, de la conservation et de la survivance d'un patrimoine populaire en péril, délaissé par les institutions officielles, et auquel ils se sentent intimement connectés, voire redevables.

(1) 1.3 Les études sur l'art populaire

Les études sur l'art populaire se sont développées de concert avec la naissance des grands musées de folklore et d'ethnographie, dans la foulée de l'engouement des traditionalistes et des folkloristes.

Cette section est consacrée à quelques chercheurs et projets fondateurs qui ont contribué de façon significative au développement des connaissances en art populaire. Nous nous attardons plus spécifiquement aux profils de Champfleury, d'Adolphe Riff et d'Arnold Van Gennep, de même qu'au Congrès de Prague sur l'art populaire qui se tient en 1928 et qui s'avère un moment marquant de la réflexion sur la notion d'art populaire.

(1) 1.3.1 Champfleury : recherches sur l'art du quotidien

À la fois historien de l'art, romancier, conteur et essayiste, Jules-François-Félix Husson Fleury (1821-1889), connu sous le pseudonyme de Champfleury, fait

office de pionnier dans la reconnaissance de l'art populaire en tant que champ d'études. Il est considéré comme « le premier théoricien de la *naïveté*, dont le modèle indépassable était pour lui l'art populaire »¹⁰⁰. Paul Eudel écrit en 1903 qu'il est un précurseur en la matière : « Prenant pour devise l'anathème de Dalember, *malheur aux producteurs dont la beauté n'est que pour les artistes*, il s'était épris de bonne heure de l'art populaire : les jouets enfantins, les images d'Épinal et ces assiettes patriotiques où il avait souvent vu, [...] dans les temps heureux de sa jeunesse, picorer sans vergogne des troupeaux de dindons ».¹⁰¹

Né à Laon dans une famille modeste et cultivée, Champfleury s'installe à Paris en 1843, avec l'ambition de faire carrière d'écrivain. Durant les années précédant la révolution de 1848, il noue ses premières amitiés au journal le *Corsaire-Satan*. Il y rencontre Baudelaire, avec qui il partage sa curiosité pour les genres « mineurs », comme la pantomime et la caricature. Très tôt, dans ses critiques d'art, Champfleury prend le parti « du naturel, de la simplicité, de la vérité, contre une peinture du factice par surcharge, [...] qui exploite l'anecdote ou le pittoresque, qui exalte la sentimentalité ou les fadeurs élégantes »¹⁰², référant aux œuvres maniérées de Greuze, Watteau ou Boucher. Sévère à l'endroit des artistes qui tournent le dos au quotidien cru et « vulgaire », il est plutôt interpellé par l'homme du commun, si ce n'est par les excentriques¹⁰³ et les êtres déclassés (qu'il décrit comme des « rusés-naïfs »). Son engouement, soutient Luce Abélès, « est caractéristique d'une génération d'écrivains qui retrouve dans la vie de ces marginaux l'équivalent de leur propre condition »¹⁰⁴.

Dans les bureaux du journal l'*Artiste* à Paris, Champfleury côtoie les écrivains de la génération romantique. Ces derniers s'intéressent aux pantomimes, avec « l'impression de faire un retour à une sorte d'enfance du théâtre, avec ses types universels assumant des rôles immuables »¹⁰⁵. Abélès remarque d'ailleurs que

¹⁰⁰ Delacampagne, p. 16.

¹⁰¹ Eudel, p. 35.

¹⁰² Luce Abélès, *Champfleury. L'art pour le peuple*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 10-11.

¹⁰³ Plus tard, en 1852, il consacre un ouvrage (*Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy Frères) à cette figure, dans lequel il dresse les portraits de Honoré Daumier, Da Gama Machado, Jean Journet, Lucas, Lamiral, Cambriel, Rose-Marius Sardat, Jupille, Berbiguiet et Carnaval. Certains de ces *personnages* ne sont pas sans faire penser aux auteurs d'art brut qui intéressent Dubuffet quelque cent ans plus tard.

¹⁰⁴ Abélès, p. 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

Théophile Gauthier lui témoigne son enthousiasme pour *Pierrot pendu*, sa deuxième pièce présentée en janvier 1847 au théâtre des Funambules.

Dès 1848, Champfleury se montre clairement favorable au courant réaliste et à l'art sans pathos qui rejette l'anecdote et se nourrit de la quotidienneté. Il émet des critiques favorables à l'endroit des œuvres à contenu social de Honoré Daumier¹⁰⁶ et de Gustave Courbet. Ce type de productions, parmi d'autres, inspire son ouvrage intitulé *Le Réalisme* (1857), dans lequel il présente ce mouvement comme « la reproduction exacte, complète, sincère du milieu où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de mensonges, de toute tricherie »¹⁰⁷. En privilégiant le réel au romanesque, et du coup l'objectivité à la subjectivité, il prône une méthode de type scientifique où les faits sont établis sur la base d'une observation méticuleuse et d'une documentation étoffée.

L'intérêt qu'accorde Champfleury à ce courant de pensée, au tournant des années 1850, coïncide avec le remaniement de ses réseaux professionnels, cette fois tournés vers les provinces de France.

Il n'est pas indifférent que l'écrivain, qui vient de rompre solennellement avec la bohème, soit avec un milieu urbain par excellence, s'attache à l'étude de peintres provinciaux, originaires, qui plus est, de sa ville natale, Laon. On peut y voir la revendication de racines provinciales [...]. L'essai (sur les frères Le Nain) [...] prend les allures d'un manifeste : « Les temps sont venus, prophétise Champfleury, où une école de vérité qui ne craint ni la sécheresse, ni le détail patient, doit prendre la place des biographes sans conviction et des biographes littéraires qui *pittoresquent* l'homme dont ils ont à parler. [...] Aimant la famille, ils peignent la famille; plaignant les pauvres, ils ne s'attachent qu'aux gueux; admirant la nature, ils deviennent les historiens des arbres. »¹⁰⁸

Esquissant un projet de publication qu'il envisage d'intituler *L'histoire des mœurs populaires de la France*, Champfleury annonce que ce livre « sera un curieux musée

¹⁰⁶ La conception qu'a Daumier de *l'homme du commun* partage des points communs avec celle de Champfleury. Dans le « Discours prononcé sur la tombe de Daumier le 13 février 1879 », Champfleury décrit cette sensibilité particulière : « Sorti du peuple, Daumier resta peuple, c'est-à-dire républicain, ouvrier par le labeur et fréquentant des ouvriers songeurs, se délassant des travaux de l'atelier par la culture de leur intelligence, natures modestes, de bonne foi et de grand sens que les *nouvelles couches* dont on a voulu faire un épouvantail, allaient chercher pour les mettre à la tête des affaires du pays. » Champfleury, cité in Eudel, p. 229.

¹⁰⁷ Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, M. Lévy Frères, 1857, p. 91.

¹⁰⁸ Abélès, p. 19-20. La citation de Champfleury provient de son *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain. Peintres Laonnois*, Laon, Fleury et Chevergnny, 1850, p. 5. et p. 38.

campagnard qui vaudra mieux que beaucoup de collections orgueilleuses, car elle montrera le paysan dans sa vie, ses mœurs, ses habitudes. Ce sera le portrait du paysan peint tel qu'il ne l'a jamais été »¹⁰⁹. Pour lui, la franchise des artistes du quotidien comme les frères Antoine, Louis et Mathieu Le Nain – peintres par excellence du milieu paysan, nés début du 17^e siècle – les place au rang des historiens. Il associe leur capacité de rendre le réel à l'aptitude de « redevenir naïf » comme l'est l'artiste populaire. Selon ses conceptions, il faut aspirer à se dégager des règles apprises dont est victime l'art savant issu des milieux urbains. Devant les difficultés d'échapper au conditionnement et au progrès des villes, il voit les milieux ruraux comme une forme d'« enfance ».

Après s'être surtout consacré à la littérature durant les années 1850, Champfleury se plonge de façon laborieuse dans diverses recherches érudites à compter des années 1860, livrant des contributions de premier plan sur l'art populaire. À cette définition sont associées des manifestations populaires issues du peuple, comme la caricature et les faïences patriotiques¹¹⁰, de même que les chansons, l'imagerie et la littérature. Du coup, il achète ou recueille tout ce qu'il rencontre sur la question, accumulant au passage plus de 200 volumes sur les chants, les légendes, les coutumes et les traditions populaires. Avec un souci de démontrer l'intérêt historique et artistique de ces arts dits « mineurs », il publie *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain* (1862), *Histoire de la caricature moderne* (1865), *Histoire des faïences patriotiques sous la révolution* (1867) et *Histoire de l'imagerie populaire* (1869).

Dans une note datant de 1868, Champfleury affirme que « l'art est dans tout, il faut l'y voir »¹¹¹. Rivalisant avec ceux qui sont tentés de dénigrer l'art populaire, il écrit : « Je me défie des préjugés d'un marquis appelé à se prononcer sur une question d'esthétique. Il n'a pas l'indépendance d'un homme ayant fait son

¹⁰⁹ Champfleury, cité in Eudel, p. 238.

¹¹⁰ Vers 1850, Champfleury s'engage de façon rigoureuse et systématique dans la recherche de faïences patriotiques. Presque sans argent et à l'encontre des succès, il s'adonne à cette quête avec assiduité, jusqu'à ce qu'il trouve des pièces satisfaisantes. Elles « étaient sa joie, son orgueil, les émotions les plus douces et les plus chères de sa vie, car elles lui rappelaient sans cesse les bonheurs qu'il avait éprouvés après chaque conquête. [...] C'était plaisir de voir comme leurs couleurs vives égayaient son petit appartement, 20, rue de Bruxelles. Les assiettes fixées au plafond ressemblaient à des étoiles accrochées au firmament. » Eudel, p. 43. Cette collection, réputée pour sa qualité, est dispersée aux enchères après son décès.

¹¹¹ Champfleury, cité in Eudel, p. 206.

éducation lui-même.»¹¹² En faveur d'un art démocratique et accessible à tous, qui donne une représentation fidèle et sincère des sujets contemporains, il revendique un art pour le peuple, qu'il considère à la fois comme source et comme fin. Dans une lettre qu'il adresse à son ami le journaliste Lokroy, il réclame un « musée du peuple » qui fasse enfin suite au « musée des souverains »¹¹³, « préoccupé de trouver dans l'art populaire des sujets d'un enseignement éternel »¹¹⁴.

Ainsi, nous pouvons retenir que la contribution de Champfleury en art populaire repose sur l'observation méticuleuse et passionnée des artistes du quotidien. Favorable au courant réaliste et à l'art sans pathos, il apprécie la « franchise » de ces productions. Ses recherches, érudites et engagées, font aussi l'éloge de ses racines provinciales. Elles donnent lieu à de nombreuses publications fondatrices sur l'art populaire, parmi les rares réalisées par un historien de l'art sur le sujet.

(1) 1.3.2 Le Congrès de Prague : constitution de réseaux internationaux

Nous aurions cru que les travaux fondateurs de Champfleury sur la caricature, l'imagerie et les faïences auraient ouvert de nouveaux territoires pour les chercheurs. Au contraire, ses démarches connaissent peu de successeurs. Les « manifestations populaires, que les savants dédaignent d'étudier car ils les jugent trop humbles et dénuées de valeur artistique »¹¹⁵, pour reprendre la formulation de Luce Abélès, ont surtout fait l'objet d'études dans les domaines du folklore et de l'ethnologie plutôt qu'en histoire de l'art. Malgré cela, nous devons convenir que les tentatives entourant la valorisation de l'art populaire relèvent, de manière générale, d'efforts individuels isolés. Quant aux projets plus ambitieux, associant divers collaborateurs, ils n'ont pas eu de retombées durables. Prenons l'exemple du 1^{er} Congrès d'ethnographie nationale et d'art populaire, qui a lieu à Niort en 1896. De l'avis d'Arnold Van Gennep, il s'agit de la « première tentative avortée d'une

¹¹² *Ibid.*, p. 213.

¹¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁴ Cette formulation est tirée de Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869, p. XLVI.

¹¹⁵ Abélès, p. 33. L'auteure dresse un portrait de la contribution d'exception de Champfleury, qui doit être située dans le contexte d'une réflexion plus large sur le rapport entre ville et campagne, dont est imprégné l'ensemble de son œuvre.

étude méthodique des arts vraiment populaires ». Les communications des participants, recensées dans l'ouvrage intitulé *La tradition en Poitou et Charentes*¹¹⁶ publié en 1897, portent majoritairement et parfois indistinctement sur le patrimoine immatériel, comme les croyances, les pratiques, les chansons, les personnages importants, la vie ouvrière, les superstitions, la danse et les patois. Des objets de nature très variés sont classés sous le même titre, alors que des produits de même nature sont séparés.

Le 1^{er} Congrès international des arts populaires qui s'est tenu à Prague en 1928, sous le patronage de la Société des Nations, présage pour sa part un véritable coup d'envoi au développement de l'intérêt pour l'art populaire en France. Comme le rappelle dans son discours d'ouverture le délégué de la Commission des Lettres et des Arts de la Société des Nations, M. de Reynold, « l'idée de ce congrès est une idée française »¹¹⁷, plus particulièrement de Henri Focillon. L'événement a pour intention théorique « de préciser la notion des arts populaires au sujet de laquelle l'accord n'est point unanime ». Parallèlement, on s'attend à ce qu'une telle rencontre favorise les échanges internationaux autour de facteurs pouvant unifier les différentes nationalités par-delà leur identité respective. L'organisation veut ainsi

servir en même temps la science et l'idéal de rapprochement des peuples auxquels s'appliquent ses efforts. Grâce au débat d'idées et à la confrontation de documents dont il serait l'occasion, ce congrès aurait l'avantage de mettre en évidence, à travers les apports et les particularités qui attendent l'originalité des diverses nations, le fond qui leur est commun. Il s'efforcera d'étudier les distributions géographiques des manifestations artistiques de la vie populaire et de dresser le répertoire de leurs survivances traditionnelles; il envisagera enfin les moyens de maintenir en vie les arts populaires encore existants¹¹⁸.

Dans l'intitulé de l'événement, on précise qu'en

tenant compte des rapports des arts populaires avec les problèmes de l'anthropologie, de l'ethnologie, de la linguistique, de la préhistoire, de l'archéologie et du folklore, le congrès envisagera plus spécialement l'œuvre traditionaliste de l'artisan (formes, matières, techniques, mouvement), qui ajoute un élément de beauté ou d'expression au caractère utilitaire de l'objet

¹¹⁶ *La tradition en Poitou et Charentes*, Paris, Librairie de la Tradition nationale, 1897, 479 p.

¹¹⁷ Cette citation et la suivante sont d'André Dezarrois, « Le premier Congrès International des arts populaires à Prague », *La revue de l'art ancien et moderne*, no 300 (novembre 1928), p. 367.

¹¹⁸ Commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations, *Congrès international des arts populaires. Prague 1928*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1928, p. 5-6.

ou à sa fonction dans la vie sociale. Ses travaux s'appliqueront aux arts plastiques et décoratifs, à la musique, à la chanson, à la danse et aux représentations dramatiques d'inspiration et de réalisation populaires. Ces manifestations seront envisagées dans tous les lieux où elles auront été constatées, en Europe, Amérique, Asie, Afrique et en Océanie¹¹⁹.

Le programme regroupe 300 communications de chercheurs venus d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Afrique. Selon les participants, les conférences présentent finalement des inclinaisons nationales, qui rappellent l'étroitesse des frontières politiques, plutôt qu'elles ne répondent à l'exercice de définition proposé au départ. Le genevois M. Baud-Bovy déplore le caractère hétérogène et disparate des présentations. À l'issue du congrès, il dit avoir assisté à « trois journées de discussions ardues pour essayer de définir l'art populaire, sans y arriver »¹²⁰. Dans ces circonstances, nous comprenons mieux pourquoi la préface des actes du congrès (1931) rédigée par Henri Focillon s'en tient à un énoncé général qui vise à fédérer la variété des contributions.

Si le génie de l'art populaire, dit-il, n'est pas déterminé par la nationalité, la tonalité nationale n'est pas une fiction. C'est cette précieuse variété qui doit être notée et préservée [...]. Mais pour y aboutir avec quelque sûreté, il est nécessaire de procéder par comparaison et de spéculer sur de vastes ensembles. C'est ce qui a été fait au Congrès de Prague, à vrai dire sans esprit de système, sans abus théorique, mais avec bonne foi et selon le cours naturel de nos travaux, à mesure que les documents étaient projetés sur l'écran et nous amenaient, à notre surprise, à des rapprochements spontanés.¹²¹

Pour donner suite aux réflexions amorcées lors de cet événement, les congressistes s'engagent à stimuler la réalisation d'expositions d'envergure sur l'art populaire dans le futur. À la fin de du Congrès, la « ville de Berne fit annoncer que la Suisse offrait à la première *Exposition des arts populaires*, décidée pour 1934, un emplacement dans cette ville même, qu'elle votait [...] pour engager les divers états à contribuer au succès moral et matériel de l'exposition un crédit de 15 millions de francs-or »¹²². Le programme, qui s'annonce vaste et chargé, touche à un large spectre des arts populaires, s'ouvrant à l'habitation, à la décoration extérieure et intérieure de la maison, à l'outillage, au textile, à la ferronnerie, à de nombreux

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁰ Laszlo Lajtha, « Les arts populaires », *Beaux-arts*, 28 juillet 1939, p. 3. Cet article se trouve dans la section intitulée « Les entretiens de Royaumont sur le Régionalisme et l'art populaire ».

¹²¹ Focillon, p. XVI.

¹²² Dezarrois, p. 367.

médias (bois, cuir, verre, métal), aux bateaux miniaturisés, au costume, au jouet, à l'imagerie populaire, aux instruments de musique et aux objets de procession. Finalement, le projet est abandonné : la grande exposition internationale sur l'art populaire, de même que le deuxième congrès attendu dans la ville suisse, n'a pas lieu.¹²³

Afin de consolider les liens engagés lors du Congrès, les spécialistes rassemblés à Prague proposent de créer une organisation permanente. Suivant cette volonté, on forme la Commission internationale des arts populaires (CIAP), associant un délégué des 23 nations représentées. Une version ultérieure (1947) des statuts de la commission mentionne que l'organisation « a pour objectif principal l'étude comparative des mœurs et coutumes des peuples ainsi que la coordination internationale des recherches ethnographiques et folkloriques. D'une manière générale, elle vise dans ce domaine à développer la compréhension mutuelle des peuples en faisant apparaître le fonds commun des civilisations et la concordance des aspirations essentielles de l'homme »¹²⁴. Comme d'autres commissions et organisations spécialisées, le CIAP entend participer à la réalisation de « recherches conduites en commun par des équipes de pays différents, à la circulation des personnes et en priorité à la confrontation positive des traditions de recherche nationales ou régionales »¹²⁵. Le caractère international de l'organisation permet d'envisager l'art populaire sous un « plan élargi, plus objectivement scientifique, plus philosophique »¹²⁶, et de confronter les travaux réalisés par les folkloristes et les spécialistes d'autres disciplines dans chacun des pays intéressés par cet art. Dans l'ordre du jour du 15 septembre 1947, on propose notamment une assistance technique du CIAP en vue de l'organisation des études folkloriques et ethnographiques dans les pays ne possédant pas encore d'institutions appropriées.

¹²³ Une recherche mériterait d'être poussée pour déterminer les facteurs spécifiques défavorables à la tenue de ces projets.

¹²⁴ « Statuts de la commission internationale des arts et traditions populaires », CIAP.301/1947-F. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

¹²⁵ Daniel Fabre (dir. publ.), *L'Europe entre culture et nation*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

¹²⁶ Albert Marinus, « Le symbole dans le folklore et dans les arts populaires. Enquête proposée par M. Marinus et approuvée par le Bureau de la Commission internationale des arts et traditions populaires », 1938. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP. Le Belge Albert Marinus (1886-1979), connu pour sa contribution et ses initiatives dans le domaine du folklore et de l'art populaire (*Le folklore belge*, Bruxelles, Les Éditions Historiques, 1937-1940), œuvre à la création du CIAP au moment de la tenue du Congrès de Prague. Il en assure la vice-présidence en 1938, ainsi qu'en 1947, prononçant cette année-là un discours sur le rôle du folklore dans le « rapprochement des peuples ».

On propose également d'apporter une aide aux institutions ethnographiques et folkloriques éprouvées par la guerre. Georges Henri Rivière – membre de la commission jusqu'à sa retraite – rappelle le rôle actif du folklore dans la reconstruction rurale. Arnold Van Gennep, qui propose alors de se pencher sur la nécessité d'une terminologie internationale dans les sciences ethnographiques, remarque plus tard, non sans déception, que l'organisation n'a donné naissance à aucune forme de publication. Avec Daniel Baud-Bovy (président du Comité National Suisse des arts populaires), il propose d'organiser une exposition internationale des arts populaires et de recueillir les suggestions en vue de l'organisation d'expositions à caractère folklorique et ethnographique. Avec l'ambition de se réunir tous les trois ans dans diverses villes européennes, la CIAP connaît des périodes de remaniements, pour enfin clore ses activités en 1969.¹²⁷

Dès sa fondation, la CIAP s'est subdivisée en commissions nationales, afin d'assurer un meilleur dynamisme et d'organiser d'une manière plus efficace la collaboration internationale. En 1930, le comité français affirme sa participation en formant la Commission Nationales des Arts populaires de la France et de ses Colonies, basée au Trocadéro, constituée de deux organismes actifs, l'un pour les arts populaires français, l'autre pour les arts populaires des colonies françaises. Le mandat de l'association, qui vise à faciliter les recherches et à améliorer les contacts entre folkloristes, est ambitieux : constituer des archives photographiques relatives aux arts populaires issues des collections publiques et privées, ainsi qu'un répertoire des personnes étudiant les questions d'art populaire. L'idée consiste à établir des fiches exhaustives que l'on puisse mettre à jour régulièrement, en demandant aux collaborateurs de compiler des renseignements sur les régions qu'ils ont étudiées, sur les livres, les articles et les études qu'ils ont publiés, de même que sur leur champ d'intérêt et leurs sujets de recherche actuels. Au cours de la première année, Henri Clouzot assure la vice-présidence, Pierre Louis Duchartre (inspecteur principal des Musées de province et spécialiste de l'imagerie populaire) obtient le

¹²⁷ Euripide Foundoukidis (secrétaire de l'Office international des musées et secrétaire général du CIAP), lettre à Arnold Van Gennep, 29 mai 1945. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP. Il rapporte que depuis la mort du Gouverneur Jullien, l'organisation est en veilleuse. On planifie la « réorganisation de notre vieille CIAP et du Comité Français des Arts Populaires ». À la cessation de ses activités, la CIAP réapparaît sous le nom de la Société internationale d'ethnologie et de folklore.

poste de secrétaire général et Arnold Van Gennep celui de conseiller technique.¹²⁸ Malgré la renommée des intervenants, ce projet de documentation ne trouve pas de répondant et reste sans lendemain.

En dépit de la constitution de réseaux internationaux dans le cadre du Congrès de Prague, nous constatons que le domaine de l'art populaire arrive difficilement à s'imposer et à s'institutionnaliser, marqué par l'éclosion d'initiatives sans lendemain et sans véritable leadership en la matière. C'est ce qu'anticipe la remarque d'un participant au Congrès, à l'effet que la France était alors représentée par

une délégation d'hommes de valeur mais minuscule et n'apportait que des communications très insuffisantes en nombre. Notre pays basque fut étudié par des étrangers; quant à la Provence, à la Bretagne, à la Normandie et, en général, de toutes nos provinces, à l'exception de l'Alsace et de l'Auvergne, il ne fut pas question. [...] D'ailleurs, si l'Europe centrale et les pays nordiques ont bien *donné*, l'Espagne abondamment, certains comme la Belgique furent à peine représentés ou même pas du tout, telle l'Italie. [...] La théorie qui veut que les peuples, grands par leur Art, ne s'intéressent pas aux formes inférieures de l'art populaire, serait-elle vraie ? Celui-ci ne triompherait-il que chez les peuples qui n'ont d'autre art que l'art paysan ?¹²⁹

La question demeure ouverte.

(1) 1.3.3 Arnold Van Gennep : folklore et art populaire in situ

Comme l'illustre le cas de Champfleury exploré plus tôt, le domaine de l'art populaire est marqué par des contributions individuelles solides, qui n'ont toutefois pas connu de véritables successeurs. À ce titre, pensons à l'apport de l'ethnographe et folkloriste Arnold Van Gennep (1873-1957).

Avec Saintyves, Sébillot, Dauzat et Gaidoz, Van Gennep figure parmi les pionniers des recherches folkloriques en France. Il est l'auteur de travaux remarquables

¹²⁸ On observe une rotation des postes administratifs au cours de l'existence de l'association. Dans une note datée du 24 septembre 1947, on lit que les rôles de présidents d'honneur sont accordés à Paul Rivet, Mario Roques et Arnold Van Gennep, le poste de président est occupé par Pierre Louis Duchartre et celui de secrétaire général par Georges Henri Rivière. On compte plusieurs membres : Michel de Boüard, Patrice Coirault, Paul Delarue, Henri Decugis, Roger Devigne, Claudie Marcel-Dubois, Louis Dumont, Gabriel Le Bras, André Leroi-Gourhan, Marcel Maget, Charles Parain et René Saulnier. Le nom d'Adolphe Riff figure dans une première liste des membres associés, avec plusieurs professionnels œuvrant dans les centres de recherche et les musées régionaux. Paris, Fonds Van Gennep, archives MNATP.

¹²⁹ Dezarrois, p. 368-369.

sur les arts populaires en Afrique du Nord, dont les deux volumes intitulés *Études d'ethnographie algérienne* (1911), qui lui serviront de modèles d'enquête pour les arts populaires en France. Il est également la cheville ouvrière du premier congrès d'Ethnographie et d'Ethnologie à Neuchâtel en juin 1914, qui fait une place aux arts populaires. Conseiller et organisateur scientifique du Congrès des arts populaires de Prague en 1928, il assure, aux lendemains de l'événement, le commissariat d'une exposition sur les arts populaires en compagnie de Pierre Louis Duchartre¹³⁰. Présentée du 1^{er} juin au 15 septembre 1929 au Palais des beaux-arts de Bruxelles, elle réunit des objets de divers pays, dont une majorité de la France. Observateur de cette scène culturelle, Riff écrit que remportant « un grand succès, à la fois par le nombre et la valeur des objets exposés [...], cette exposition a été pour des milliers de visiteurs une véritable révélation »¹³¹. Durant cette période, Van Gennep amorce les recherches et la rédaction de son *Manuel de folklore français contemporain*¹³², auquel il consacre 30 ans de sa vie. Dans le tome II de cette publication, il prévoit de consacrer un chapitre aux arts populaires – une forme de création, nous devons le préciser, comprise dans sa diversité régionale et non dans son caractère exclusivement national. Dans un texte demeuré inédit, il réfléchit à l'organisation de cette matière, annonçant l'ampleur de la tâche et son approche de l'art populaire :

Après avoir pesé le pour et le contre, nous avons en définitive préféré le classement par matières premières¹³³ et par formes d'activités manuelles et artistiques au classement par provinces. Non seulement l'usage pratique de l'ouvrage est ainsi plus commode, et d'autant plus qu'un index par provinces permettra au lecteur de trouver rapidement ce qui intéresse son propre pays. Mais surtout, c'est le seul moyen de bien faire voir les différences qui existent entre nos diverses provinces et leurs populations dans l'expression artistique de leurs sentiments profonds et caractéristiques. On ne peut pas dire que chaque province possède du point de vue des ARTS POPULAIRES¹³⁴ une

¹³⁰ Selon André Desvallées, Duchartre était inspecteur au MNATP; il aurait travaillé avec Rivière sur l'art populaire. En mai 1968, le manuscrit d'un livre qu'il aurait écrit sur l'art populaire, déposé au Collège de France au bureau de Leroi-Gourhan, a été égaré et n'a jamais été retrouvé.

¹³¹ Adolphe Riff, *L'Art populaire en France. Recueil d'études*, Paris / Strasbourg, Istra, 1929, p. 233.

¹³² Cette publication demeure inachevée à son décès. Les volumes 7 et 8 du tome I sont posthumes, le tome II n'a pas vu le jour et les tomes III et IV, composés de la bibliographie méthodique, des questionnaires et de l'index, paraissent respectivement en 1937 et 1938. Dans le dernier tome, les titres portant sur les « Arts populaires » couvrent les pages 939 à 1021.

¹³³ Par exemple, « Le travail de la pierre », « Le travail du bois : mobilier, boîtes, métiers à tisser, quenouilles, plaques à beurre, moules à gâteaux, bois découpés (balcons, dossiers), sabots, statues de saints », « Le travail de la terre et du plâtre », « L'utilisation des parois », « Remplissage », « La peinture populaire : graffitis, fresques, tableaux (surtout ex-votos) ».

¹³⁴ En lettres majuscules dans le texte original.

physionomie spéciale; ainsi les meubles en bois tourné sont universels en France. Mais chaque province a travaillé davantage tantôt une matière, tantôt une autre. Dans l'une, les étains par exemple sont très simples, sans aucune décoration incisée; dans une autre les plats et les brocs d'étain ont été au contraire décorés à profusion de motifs géométriques, de motifs végétaux et même de motifs humains. Les santons sont caractéristiques non pas même de toute la Provence en bloc, mais d'une certaine région, Marseille, Aubagne, Aix, donc seulement une partie des Bouches du Rhône. L'imagerie populaire, peu abondante dans la vallée du Rhône et dans le bassin de la Garonne, a été au contraire l'une des gloires de l'Orléanais, de l'Île de France, de la Lorraine, avec extension d'une part jusqu'à Quimper, de l'autre jusqu'à Lille. De même encore les poteries vulgaires, depuis les carreaux à décors géométriques ou animés jusqu'aux grands plats de mariage, en un seul exemplaire, faits sur commande par un potier ami, plats si charmants dans leur naïveté sentimentale, ne (se) rencontrent pas dans toutes les provinces; elles ont été abondantes surtout dans les grands centres de production à demi industrielle, surtout là où, comme à Nevers et à Strasbourg les faïenceries ont travaillé pour le peuple en exportant leurs produits dans les campagnes par des colporteurs à pieds, à âne ou en charrette. Autre exemple encore : les marionnettes et les guignols dont l'expansion en France paraît s'être faite à partir de deux centres principaux : la Flandre et Lyon. Il est vrai que d'autres formes d'art populaire comme les dentelles à la main grossières, le travail du bois en biseau, le découpage de papiers fins ou de couleur pour faire des canivets sont répandues dans la France entière; mais on peut presque toujours discerner la cause de cette diffusion. Ainsi les canivets ont été surtout faits dans les couvents et par suite dans les petites villes dont la population féminine restait en contact direct et constant avec les maisons d'éducation et de prière locales. Nous ne doutons pas que le lecteur appréciera la difficulté qu'il y avait à présenter sous une forme aisément accessible et d'une lecture générale une masse aussi considérable de petits détails. La difficulté a été augmentée par ceci que l'immense majorité des documents était inconnue ou d'un accès difficile. Aussi tenons-nous à remercier ici toutes les personnes qui ont bien voulu mettre à notre disposition les trésors de leurs collections. »¹³⁵

Dans le tome IV de son *Manuel*, publié en 1938, nous trouvons une bibliographie commentée sur l'art populaire qui fait état de la méticulosité et de l'étendue des références du chercheur. Van Gennep précise que pour la céramique, les arts populaires du papier et le costume (accessoires, bijoux, broderies, dentelles, coiffes et chaussures),

et en général pour tous les arts plastiques et décoratifs populaires français, j'ai dû dépasser en arrière les limites chronologiques adoptées en principe pour ce *Manuel*. Nos poteries rurales se rattachent directement à la poterie de

¹³⁵ Arnold Van Gennep, « Projet de circulaire », texte dactylographié, s. d., non paginé. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

la période gallo-romaine. Notre imagerie descend en droite ligne des bois gravés du moyen âge. Pour les costumes, au sens le plus large du mot, il faut remonter au début du XVII^e siècle et parfois à la Renaissance; pour les pantalons larges, aux braies du haut moyen âge. Bien que des documents anciens soient à la fois rares et peu détaillés, la filiation des types est évidente et son examen ne peut pas être éliminé du *Manuel* aussi aisément que pour des tendances psychiques ou des manifestations littéraires¹³⁶.

Dans une étude de 1924, il aborde déjà la question des particularismes et des traits communs attachés à l'art populaire :

On ne sait, dans chaque cas particulier, ni leur nombre, ni leur nom, ni d'où ils venaient, ni où ils ont pris leurs documents. Par contre on constate dans leurs motifs décoratifs des éléments qui sont communs et se répètent, surtout dans les costumes et dans l'expression et le type des personnages : ce sont des traits empruntés à la vie ambiante, qui répondent non pas à des conceptions individuelles ou à des sentiments particuliers, mais à des sentiments collectifs et à des croyances communes.¹³⁷

Van Gennep adopte une position critique sévère à l'endroit des musées et des collectionneurs sur leur traitement documentaire de l'art populaire. Ce type de remarque, récurrente, lui est caractéristique :

Mon intention était de joindre en appendice à cette section un relevé des collections [...] conservées dans les musées et chez les particuliers. Il a fallu y renoncer parce que ces collections ne sont presque nulle part classées comme il convient, rarement inventoriées, et le plus souvent dues à des amateurs qui recherchaient les *curiosités*, les *belles pièces*, les *choses anciennes*... J'ai signalé, selon les provinces, quelques monographies et catalogues relatifs aux musées d'art local, ou d'art régional, ou d'art rustique. Dans ce domaine, tout le travail de description, de mise au point et d'interprétation reste à faire. [...] Bien que les arts populaires de la Bretagne sur pierre, bois et métal aient souvent attiré l'attention, on ne saurait dire qu'ils sont vraiment connus, ni pour leur technique, ni pour leurs décors, ni, enfin, pour leurs usages. Ici surtout, l'amateurisme grandiloquent a éliminé les précisions utiles, et la prétention à la sensibilité esthétique a remplacé les faits par des phrases.¹³⁸

Trois ans avant la parution de cette section dans le *Manuel*, on le sollicite pour « un premier défrichage des collections d'art populaire existant en France », qui prendrait d'abord la forme d'un article destiné à la revue *Museion*. Cette contribution est vue comme le prélude à un « répertoire international des collections

¹³⁶ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain. Tome IV : Bibliographie méthodique, index des noms d'auteurs, index par provinces*, Paris, Picard Éditeur, 1938, p. 939.

¹³⁷ Arnold Van Gennep, *Le folklore*, Paris, Stock, 1924, p. 6.

¹³⁸ Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain. Tome IV*, p. 954.

d'art populaire » que l'Office International des Musées entend publier, qui doit faire appel aux directeurs des collections muséales parmi les plus importantes dans le domaine. Critique à l'égard des capacités de ces collaborateurs, par ailleurs salariés¹³⁹, Van Gennep se voit mal mener une telle enquête significative sans qu'on ne le rémunère en conséquence. Il accuse Fondoukidis, alors en position à l'Office, de

travailler par les moyens des fonctionnaires plus ou moins compétents; [...] je travaille d'une manière personnelle et directe. De plus, vous donnez des approximations; moi il me faut des précisions. [...] Votre livret est très incomplet tant comme liste des musées que comme liste des collections; pour une dizaine que j'ai visités, il n'est pas fait mention d'arts locaux et pour d'autres tout est mélangé. Il faut dire que les neuf dixièmes des conservateurs ignorent le folklore et l'art populaire, même quand ils en ont sous les yeux. [...] Vous pensez bien que je ne puis, pour ce *Manuel*, me contenter de ce qu'on a écrit de ci et de là sur les Musées Arlaten, de Strasbourg, de Clermont etc. Mais je dois voir ces collections moi-même.¹⁴⁰

Soucieux d'aborder les faits de culture populaire dans leur dynamisme, il prône l'enquête de terrain et l'observation directe des faits de folklore vivants – ce qui explique d'ailleurs sa critique à l'égard du Musée Alsacien de Strasbourg, fondé sur ce qu'il déplore être une « collecte d'archaïsmes ». Dans son compte rendu critique du *Manuel*, Louis Beirnaert écrit que Van Gennep procède à la manière de l'« anatomiste »¹⁴¹, décrivant les particularités des faits, s'attachant à en délimiter

¹³⁹ Éternel pigiste, devant assurer sa survie en menant plusieurs projets de front, Van Gennep expose ses difficultés financières à Marcel Mauss : « Il suffit de peu de chose pour que je sois absolument sans un sou à gagner... et si pour mon malheur on ne renouvelait pas ma maigre subvention de 10 000 francs à la Caisse des Recherches (j'ai envoyé mon rapport et demande la faveur de rétablir les 15 000) je serais littéralement à la rue. Tout de même ça commence à devenir angoissant. Si ça ne vous ennuie pas trop, voulez-vous demander au Cabinet le rétablissement de ces 2000 francs. [...] Il sera dit que dans ma vieillesse je vous cramponne. Mais aussi pourquoi tous se sont-ils ligués pour me barrer la possibilité de gagner tranquillement mon pain ? » Arnold Van Gennep, lettre à Marcel Mauss, 12 avril 1937. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

¹⁴⁰ Arnold Van Gennep, lettre à Euripide Fondoukidis, 6 décembre 1935. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

¹⁴¹ In *Études*, no 12 (octobre 1949), p. 127-128. Un numéro de *La psychologie et la vie. Revue de psychologie appliquée* (Institut Pelman), exclusivement dédié à l'enquête de folklore menée par Van Gennep en préparation de son *Manuel*, diffuse son questionnaire no 22 sur les arts populaires (« bois sculptés, poterie décorée, etc. ») et rapporte ses observations de méthode : « Il faut contrôler les détails de plus en plus minutieux et traiter à fond un sujet après l'autre. Tous les détails comptent; les formules générales et vagues ne servent à rien; il faut traiter ces sujets avec autant de soin que des sujets de botanique ou de géologie; ne pas se fier à ce qu'on dit du village voisin, mais aller sur place contrôler ou interroger ses habitants. Ne pas s'étonner des contradictions; les enregistrer et poser des questions obliques : " Est-il vrai que ? " Nos coutumes sont des héritages complexes, de toutes sortes de périodes, et les contradictions sont plutôt normales. Ne pas discuter la valeur des explications données; même fausses, elles ont une valeur de critérium psychologique. Ne pas faire l'esprit fort. Noter quand on nie une coutume; chercher si elle existait autrefois et quand elle est sortie de l'usage. Autant que possible avoir une carte du canton exploré et y marquer à la fois les affirmations et les négations, village par village,

avec exactitude les aires de présence et d'absence, mettant ensuite en relief l'originalité du sujet étudié. En regard de cette méthode de travail, Van Gennep déplore à maintes reprises l'aspect négligé des premiers musées d'ethnographie, tant en France qu'à l'étranger :

Je n'emploierai pas ici l'argument facile qui consiste à dire que dans les autres pays il en va autrement. Car c'est faux. J'ai visité tous les musées d'ethnographie américains en 1922 [...], c'étaient aussi des nécropoles. En Europe, abstraction faite de quelques grands musées, c'est aussi l'empilement, l'impossibilité de travailler et cet air de froideur qui donne envie de se sauver au dehors. On doit ici comparer les musées de folklore aux hôpitaux : seuls les plus modernes, construits tout exprès, et subordonnant l'aspect extérieur au but essentiel sont acceptables. Plus un pays est de vieille civilisation, plus il est encombré de monuments anciens qu'on adapte incessamment, tant bien que mal, à des buts nouveaux. Une caserne devient ainsi tout ce qu'elle veut, même un musée... Et l'on ne saurait exiger de chaque ville, qui a ses architectes à nourrir, d'imposer des plans et des modes de construction dont quelques capitales seulement peuvent s'assurer le bienfait. Depuis deux ans un nouveau monument en faveur des musées folkloriques se dessine en France. Ses protagonistes s'imaginent naturellement découvrir l'œuf de Colomb. Mon rôle, dans ce *Manuel* est de leur souhaiter bonne chance, je veux dire meilleure chance que les tentatives antérieures dont ils ne semblent soupçonner ni l'existence, ni les causes d'échec. La première fut mise sous l'égide de Gaston Paris, qui après de bien belles paroles s'en désintéressa complètement, absorbé par ses travaux purement historiques.¹⁴²

La critique de Van Gennep consiste plus largement à souligner le laxisme et le manque de compétences du personnel en place pour interpréter cette matière. Il regrette que l'on nomme

des ignorants et des incompetents à l'égard des initiateurs plus développés et plus artistes; l'incapacité des comités, commissions, société et tout groupement, grands ou petits à poursuivre une politique d'action désintéressée; la dévolution des postes de conservateurs de musées municipaux à des amis politiques, à des retraités de toute sorte, justifiée il est vrai par la parcimonie des budgets et le fait que ces postes sont (ou du moins étaient) en dehors des cadres administratifs réguliers; l'évaluation des objets *conservés* non d'après leur intérêt scientifique ou sentimental, mais d'après leur valeur marchande, au surplus mal calculée; l'arrangement dans des

après contrôle de chaque fait par cinq ou six témoins. [...] Bon procédé pour amorcer : " Dans tel pays on fait ceci ou cela; et vous autres, comment faites-vous ? " [...] L'étude du folklore exige non seulement une méthode descriptive rigoureuse, comme les sciences naturelles et physico-chimique, mais aussi un certain doigté psychologique. » Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

¹⁴² Arnold Van Gennep, « Musées », texte dactylographié, s.d. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

vitrines ou des coins sombres mais la bonne place aux croûtes des peintres du pays; l'absence de cartes régionales et d'étiquettes explicatives; la fermeture aux heures de liberté des visiteurs possibles; [...] les droits d'entrée éliminant le public populaire dont pourtant les musées sont le domaine propre; l'absence de catalogues complets, l'insuffisance des renseignements d'entrée, la difficulté de consulter les registres et l'accumulation dans des tiroirs ou des caisses d'objets donnés, le grand soin par contre pour les objets achetés, même quand ils ne signifient rien, dans aucun sens; le dépôt des objets populaires dans de vieilles bâtisses récupérées par l'État, pleines de couloirs mais privées de lumière, catacombes lamentables dont l'aspect et la moisissure réagissent sur l'idée que les visiteurs tendent à se faire du folklore régional; les poupées raides et sans type ethnique [...] affublées d'oripeaux combinés au petit bonheur, souvent mangé de mites, et terreur des femmes enceintes; bref le plus parfait dédain de la muséologie et des buts d'un musée quelle que soit la nature de ses collections.¹⁴³

On comprend que pour Van Gennep, le musée se doit d'être un espace à la fois éducatif et attrayant – donc un lieu de recherche et de diffusion actif et vivant – pour le grand public. Appréciant les œuvres et les objets dans leur microcosme original, in situ, il privilégie néanmoins l'expérience directe – et même la publication – à la muséification. Sur cette base, il s'oppose au projet élaboré en 1936, à l'époque « de l'auto et du cinéma », d'établir un musée de plein air au parc du Château de Chambord :

On comprend fort bien que du temps où les voyages étaient longs, pénibles, coûteux, il ait été de l'intérêt de tous de concentrer dans la capitale [...] des documents de toute sorte [...]. Mais de nos jours, quiconque veut voir une maison bretonne ou un chalet savoyard peut le faire sans grandes dépenses par le train ou l'auto. Bien mieux, par ce déplacement, au lieu de voir un spécimen unique, choisi plus ou moins arbitrairement, il peut en voir des quantités sur place, non pas extraits du complexe de la vie sociale, mais groupés selon les affinités traditionnelles qui constituent nos divers types de villages. [...] Ce n'est pas une image unique sur laquelle on se basera, ce seront, par la photo et le cinéma, dix vingt, cent images qu'on emportera et comparera. [...] Et quant aux objets, on les verra non seulement en place, à leur place normale, mais on les verra utilisés par des mains vivantes, tout comme les costumes seront portés par des êtres qui bougent et qui vivent, non par des mannequins de cire peinte. (Par ailleurs)[...] il ne faudrait pas non plus tomber dans l'autre extrême qui consiste à admirer en bloc tout ce qui est d'autrefois. Dans la plupart des cas, pour l'étude, des plans détaillés suffisent; et pour les objets, des relevés avec dessins comme ceux de Giese pour les Hautes-Alpes, de Kügler pour les Pyrénées françaises et espagnoles.¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

Van Gennep n'est pas contre l'idée de soustraire les costumes, les bijoux et les « objets décorés » de la destruction, suggérant d'ailleurs que les meubles soient conservés dans les musées locaux des municipalités d'où ils proviennent. Il propose néanmoins que chaque département nomme une commission qui s'assure de classer au titre de « Monuments historiques » les maisons les plus typiques, au lieu de centraliser systématiquement les objets à Paris.

Le problème se complique seulement quand les objets sont décorés; dans ce cas leur place est au musée de folklore départemental ou national. [...] Ce qu'on comprend mieux c'est qu'un musée basque soit installé en pays basque même dans une maison basque; ou un musée breton dans une maison en Bretagne. Un habitant de (illisible) avait eu cette idée; mais à sa mort, c'est M. Haberlandt qui racheta toute sa collection pour le Musée de folklore de Vienne; ni les musées régionaux de Quimper, Nantes et Rennes, ni notre ex-Trocadéro ne jugèrent bon de s'approprier ces richesses. En me les montrant, mon ami Haberlandt ne put s'empêcher d'observer que nous étions vraiment un drôle de peuple... [...] J'ai visité déjà une cinquantaine au moins de musées en Europe et aux États-Unis; à tout prendre, pour le grand public, c'est encore l'arrangement par chambres reconstituées qui plait le plus et qui laisse l'image la plus nette. L'exposition d'objets usuels dans des vitrines le laisse froid. Meilleurs sont déjà les dioramas comme il y en eut, et d'excellents, à l'Exposition coloniale. La merveille des merveilles, à mon sens est l'arrangement de la vie des Indiens du Musée de Milwaukee, avec des variations automatiques d'éclairage, du soleil levant à la pleine lune. Le système des musées-casernes est à mon sens complètement périmé quand bien même on re-remplace les murs par des vitres. Ces musées-là sont excellents pour les travailleurs; et pour les objets précieux. Mais pas pour le grand public, ni pour des objets d'usage courant, sans valeur esthétique ou marchande. Il faut choisir : ou bien les musées sont vraiment destinés à développer le goût et l'instruction du peuple en entier, peuple qui d'ailleurs a payé et paie toujours les monuments, les collections et les fonctionnaires. Ou bien les collections dites publiques ne sont destinées qu'à une petite minorité de savants, d'artistes et d'appâteurs. Le problème est à peu près résolu pour la peinture et la sculpture; il l'est beaucoup moins pour les collections préhistoriques; il ne l'est pas du tout, même à Berlin quoiqu'en disent ceux qui admirent uniquement ce qui se fait au dehors, et encore moins à Vienne, Londres et même Prague pour les musées folkloriques. On nous promet, il est vrai, monts et merveilles pour l'Exposition de 1937. Ce sera, en plus d'un demi siècle la quatrième tentative pour créer un musée de folklore français ou comme on disait autrefois d'ethnographie traditionnelle. Sera-ce la bonne ?¹⁴⁵

Nous retenons ainsi que le pessimisme de Van Gennep à l'égard de l'établissement d'un musée des arts et traditions populaires à Paris – et plus

¹⁴⁵ *Ibid.*

généralement son manque d'enthousiasme face à l'idée de « musée » – reflète ses ambitions de définir un milieu plus favorable pour l'étude détaillée de l'art populaire. Il revendique le développement d'une expertise dans ce domaine, alors déficiente. Appuyant une méthode dynamique dite « biologique » des faits de culture populaire, il définit l'art populaire comme un *art local* et *collectif*, intégré à l'ensemble des manifestations d'une communauté, qui ne doit idéalement pas être détaché de l'observation directe, ni coupé de son lieu d'enracinement ou valorisé pour ses seuls attributs esthétiques.

(1) 1.3.4 Adolphe Riff : études spécialisées sur l'art populaire

Van Gennep écrit dans le tome IV de son *Manuel*, publié en 1937, que

la seule revue qui ait étudié d'une manière méthodique les arts dits populaires de la France était celle d'Adolphe Riff. Elle n'a pu vivre que six ans, faute d'un public étendu; on espère que cette bibliographie, et le texte qui l'accompagne dans le tome II, créera le public voulu et que la revue pourra renaître.¹⁴⁶

La revue à laquelle Van Gennep fait allusion, intitulée *L'art populaire en France* (figure 1.9), est publiée à Strasbourg entre 1929 et 1935 sous les auspices d'Adolphe Riff, directeur du Musée Alsacien de 1917 à 1952. Outre cette publication annuelle unique en son genre, Van Gennep remarque que l'étude de l'art populaire s'était jusqu'alors résumé à des « matériaux épars, plus ou moins utilisables, dans la *Revue des Traditions Populaires*, la *Revue des Arts Décoratifs*, *L'Art Vivant*, *Arts et Métiers graphiques*, la *Renaissance* et d'autres revues d'art »¹⁴⁷. Sa critique semble sévère, mais elle décrit bien la nature de la valorisation de l'art populaire dans les milieux *savants* à ce moment.

De fait, nous savons qu'entre 1897 et 1905, quelques bulletins et revues de sociétés savantes¹⁴⁸ consacrent des articles à cette matière. Leur approche est

¹⁴⁶ Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*. Tome IV, p. 939.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 943.

¹⁴⁸ *La Tradition Nationale : Bulletin mensuel de la SENAP* et les actes de trois congrès (Niort, 1896; Saint-Jean-de-Luz, 1897; Honfleur, 1898), sont publiés par la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire (SENAP), dont le secrétariat est à Paris. Sa mission est de restaurer « la vie provinciale par l'art et les mœurs » et de répandre le goût des études traditionalistes françaises. Également, *Le Pays Normand*, revue mensuelle illustrée d'ethnographie et d'art populaire (1900-1902), les publications de la

beaucoup plus politique que documentaire et scientifique. Ces groupes se portent à la défense des traditions nationales et des particularismes régionaux, à l'encontre des efforts d'unification et de centralisation. L'allocution de Gaston Paris (1839-1903) en 1897 illustre bien le type de propos livré sur l'art populaire durant cette période. Selon lui, l'art populaire désigne

tout ce qui se produit ou se conserve dans le peuple, loin de l'influence des centres urbains, en fait de costumes, de mobilier, d'imagerie de fêtes, de jeux, de danses, de musique, de chansons, de contes, de proverbes, de devinettes, de façons originales de parler. [...] Qu'on les considère avec piété, comme les souvenirs d'un passé à jamais mort, ou qu'on les regarde avec espoir, comme les gages d'un avenir souhaité : il faut toujours les sauver de la destruction et de l'oubli. Vous serez étonnés de ce que vous découvrirez de charmant ou de curieux dans ces vieilleries dédaignées. Vous y surprendrez, au milieu de bien des grossièretés ou des vulgarités, des délicatesses que vous ne soupçonniez même pas, et plus d'une fois vous serez émus et ravis d'entendre, dans ce qui vous semblait d'abord un gazouillement enfantin ou même un balbutiement informe, d'entendre vibrer l'âme même, la vieille et toujours jeune âme de notre chère France.¹⁴⁹

À travers de tels propos, nous comprenons que la valorisation de l'art populaire contribue à nourrir le sentiment d'appartenance aux provinces de France et à défendre le caractère distinctif des régions dans la construction de l'identité nationale collective.

Nous constatons que l'arrivée des publications d'Adolphe Riff apporte un souffle nouveau à l'étude et à la compréhension de l'art populaire, en même temps qu'elles consolident un réseau de contributeurs à l'échelle du pays.¹⁵⁰ Elles s'inscrivent dans le sillage des travaux isolés, plus fouillés, comme ceux de Champfleury cités plus tôt, de Jean-Daniel Blavignac sur les enseignes d'hôtellerie, d'auberges et de cabarets (1878), de Paul Sébillot sur les ex-votos (1906), de Georges-Henri Luquet sur les dessins d'enfants et l'art paléolithique (comparés aux graffitis modernes) (1910), de René Perroux sur les images d'Épinal (1912), et de Louis Duchartre et René Saulnier sur l'imagerie populaire (1926).

Société normande d'ethnographie et d'art populaire (1900), et le *Bulletin de la Société du Musée départemental d'ethnographie et d'art populaire du Bas-Limousin* (1900-1904).

¹⁴⁹ Gaston Paris, extrait de son discours, *La tradition en Poitou et Charentes*, Paris, Librairie de la Tradition nationale, 1897, p. X.

¹⁵⁰ Ses publications se différencient des autres, où l'art populaire est généralement traité de façon anecdotique et parcellaire, s'il n'est pas tout simplement confondu à d'autres termes, comme la « popularisation de l'art ».

En 1924, Adolphe Riff fait déjà circuler l'idée de mettre sur pied une revue sur l'art populaire. Alors conservateur au Musée de Strasbourg, il écrit à Van Gennep :

Vous avez certainement vu les deux petits cahiers *Enquêtes du Musée de la vie wallonne* (Liège, Boulevard d'Avroy), parus récemment. Ne serait-il pas possible de faire paraître pour la France un bulletin analogue, mensuel ou trimestriel, étudiant l'art populaire de nos régions ? Les musées, bibliothèques, groupements régionaux soutiendraient certainement une pareille entreprise. Qu'en pensez-vous ?¹⁵¹

Le projet de Riff, visant à fonder le premier périodique exclusivement consacré aux arts populaires des provinces de France, se matérialise en 1928 dans les suites du Congrès de Prague, alors qu'il est nommé au poste de conservateur du Musée Alsacien. Le premier volume paraît en 1929. Riff sollicite des collaborateurs de partout en France, dont une forte proportion de conservateurs de musées. Parmi eux, Van Gennep fournit des textes pour les cinq premiers recueils. En vue d'un numéro à paraître en 1931, Riff lui propose de rédiger « des études comparatives sur le même sujet. Quels sujets proposeriez-vous par exemple ? Peut-être après votre belle étude sur la Savoie, les moules à beurre dans les différentes régions de France ? Vous voyez que j'ai beaucoup de projet et je suis impatient de les réaliser »¹⁵². Les contributions aux différents numéros de la revue se caractérisent par une approche très spécialisée sur l'art populaire, avec des études sur les objets, les styles, les matériaux, les usages et les contextes d'utilisation. Cet organe de diffusion inaugure par ailleurs une nouvelle perspective et un tournant dans l'étude de l'art populaire, qui était jusqu'alors abordé comme une branche de l'ethnographie et avait surtout fait l'orgueil des folkloristes. Les articles ne portent plus strictement sur les éléments généraux de la culture, mais sur des objets particuliers et des créations inusitées. Pour Riff, l'art populaire est une création originale, qui ne se confine pas aux milieux ruraux ou dérive de modèles urbains savants.

Entre 1946 et 1948, aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, Riff revient à la charge avec l'édition de trois nouveaux numéros sur l'art populaire, similaires aux premiers, cette fois intitulés *Artisans et paysans de France. Recueil*

¹⁵¹ Riff, lettre à Arnold Van Gennep, 3 octobre 1924. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

¹⁵² Riff, lettre à Arnold Van Gennep, 30 juillet 1930. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

d'études d'art populaire. Sur la brochure promotionnelle du numéro de 1947, il indique que ce

recueil d'études traite les sujets les plus variés de l'art populaire : la maison paysanne, le mobilier, la céramique, la ferronnerie, l'art populaire religieux, les objets et les ustensiles de ménage, les costumes, les bijoux, l'imagerie, les petites industries et les outils anciens. Les régions de France les plus diverses, la Bretagne, l'Île-de-France, les Ardennes, la Lorraine, l'Alsace, la Franche-Comté, la Touraine, y sont représentées par des études substantielles, rédigées par des spécialistes de la matière. Nos artistes-décorateurs, architectes, collectionneurs, amateurs d'art, nos musées régionaux et bibliothèques ne manqueront pas de s'intéresser à cet ouvrage des plus documentaires¹⁵³.

Après sa retraite en 1952, Riff dirige quatre derniers numéros sur cette matière, en 1960, 1963, 1966 et 1969, qui reprennent cette fois le titre original de sa première revue, *L'art populaire en France*. En dépit des nombreuses sollicitations et des incitations initiées pour assurer le suivi des recherches dans ce secteur, la revue n'obtient pas l'effet escompté.

Trente ans après la remarque de Van Gennep sur le déclin de la revue de Riff, rédigée en 1937 dans la foulée de la fondation du MNATP, nous constatons que l'art populaire demeure un champ d'étude tout aussi précaire, qui peine à constituer des réseaux et à se dynamiser. En faveur du développement d'une spécialisation en art populaire qui engage les conservateurs des musées de provinces, Riff définit les bases d'une approche méthodique centrée sur la connaissance de l'objet qui ne connaît pas d'équivalent ni de suite.

(1) 1.4 Le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP)

L'arrivée sur la scène parisienne de Georges Henri Rivière (1897-1985), à la direction du MNATP fondé en janvier 1937, contribue à la valorisation de l'art populaire au sein d'un établissement de portée nationale.

Le double ancrage de Rivière dans les milieux artistique et de l'ethnographie transparaît dans le traitement de l'art populaire au cours de son mandat au musée, depuis la collecte des objets jusqu'à leur présentation muséographique.

¹⁵³ Aux Éditions F.X. Le Roux & Cie. 248 pages de texte, 115 illustrations.

Nous consacrons cette section au rôle joué par le MNATP dans la cristallisation de la notion d'art populaire en France. Nous donnons donc un portrait de l'idéologie en place dans l'institution, son environnement politique et ses phases de développement, de même que nous nous attardons à la constitution, au traitement et à la médiation de ses corpus de référence. Nous voyons enfin comment cet héritage évolue au sein des directions subséquentes.

(1) 1.4.1 Georges Henri Rivière : de l'art à l'ethnographie

Ancrage artistique

Si la volonté première du MNATP consiste à exploiter la dimension ethnographique des objets collectés, il demeure qu'en salle d'exposition, le pouvoir de séduction des plus beaux spécimens est mis à profit. Leur sélection dépend-elle de leur capacité d'attraction esthétique ? Les pièces associées à l'art populaire sont-elles représentatives d'une communauté entière ou relèvent-elles plutôt d'initiatives ou de groupes isolés ? L'art populaire recueilli et présenté dans le passé au MNATP rappelle la dualité au cœur de la formation de Rivière. Daniel Fabre précise à ce titre que plusieurs étaient d'avis que Rivière était une « contradiction permanente »¹⁵⁴, comme en témoigne le choix des termes d'une affirmation qu'il livre en 1967 : « Dans toute la galerie culturelle et dans les vitrines de la galerie scientifique, conserver à tout prix la prédominance des objets traditionnels, trésor incomparable, message d'un monde disparu, qui feront un Louvre de notre musée. »¹⁵⁵ L'ethnologue Isac Chiva esquisse un portrait de Rivière dans lequel il relève que « la volonté scientifique réussit presque à l'emporter sur la sensibilité profonde de cet authentique amateur d'art »¹⁵⁶.

Avant d'intégrer le champ de l'ethnologie, Rivière fréquente le milieu des beaux-arts. Reconnu comme pianiste classique, il réalise des études en histoire de l'art à l'École du Louvre pendant trois ans. C'est dans ce musée qu'il assure en 1928 le commissariat de l'exposition *Les arts anciens de l'Amérique* avec le jeune ethnologue

¹⁵⁴ Fabre, entretien.

¹⁵⁵ Rivière, 1967, cité in Isac Chiva, « Georges Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France », site de la revue *Terrain*, <http://terrain.revues.org/document2887.html>. Consulté le 5 mars 2006. Article original publié dans *Terrain*, no 5 (octobre 1985).

¹⁵⁶ *Ibid.*

Alfred Métraux que lui a présenté Georges Bataille. Cette exposition sur l'art précolombien, qui regroupe de célèbres collections privées – dont celles de Charles Ratton et d'André Breton – est acclamée par la critique et le public.¹⁵⁷ Ce projet entre « dans le cadre d'une série de manifestations qui témoignaient du goût pour l'exotisme, l'art primitif et archaïque »¹⁵⁸. Dans la préface du catalogue, Raoul d'Harcourt écrit que l'« idée de beauté » a précédé à la sélection des objets. Rivière s'explique : « Nous avons choisi un certain nombre de documents qui nous semblaient présenter un intérêt plastique, sans céder si possible au goût du pittoresque, à l'entraînement poétique et à ces si obsédants scrupules archéologiques, voire ethnographiques. »¹⁵⁹ Il expose ces objets comme des œuvres d'art, usant des catégories esthétiques alors en usage.

L'utilisation du terme « documents » dans son texte laisse entrevoir d'autres alliances. À la même époque, il anime en compagnie de Georges Bataille et de Carl Einstein la revue *Documents* – une publication aux intentions anti-esthétiques qui cherche à brouiller les frontières entre l'archéologie, les beaux-arts et l'ethnographie. 15 numéros paraissent entre avril 1929 et janvier 1931. Se joignent à eux des collaborateurs issus de différents horizons disciplinaires, artistes, écrivains, transfuges du surréalisme et universitaires, dont Marcel Griaule, Michel Leiris, Georges Limbour, Jacques Prévert, Raymond Queneau et André Schaeffner. Parmi eux, Paul Rivet, qui dirige alors le musée d'Ethnographie du Trocadéro. En 1929, il écrit dans *Documents* : « Pour l'ethnologue, la maison du pauvre est aussi, sinon plus, précieuse à étudier que la palais le plus riche; l'outil le plus humble, le plus imparfait, la poterie la plus grossière a autant, sinon plus, de valeur à ses yeux que le vase le plus finement décoré. » Pour l'ethnologue Jean Jamin,

sans doute n'est-ce pas un hasard si cette vulgarisation, ou plus exactement cette « péjoration » de l'objet scientifique de l'ethnologie (« l'humble, le pauvre, le grossier ») [...] s'est d'abord exprimée dans le cadre de la revue *Document* qui s'était aventurée [...] vers les côtés généralement délaissés de la

¹⁵⁷ Lire le critique d'art André Warnod, dans le journal *Comœdia*, 12 mai 1928, p. 3, et les propos rapportés par Geneviève Breerette et Frédéric Edelmann dans *Le Monde*, 8 et 9 juillet 1979, p. 16.

¹⁵⁸ Nina Gorgus, *Le magicien des vitrines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 33. Pour plus de détails sur ce projet, il faut consulter le chapitre intitulé « La première exposition de Rivière », p. 31-35.

¹⁵⁹ Georges Henri Rivière, « L'exposition d'antiquité américaines au musée des Arts décoratifs », *Beaux-Arts*, 15 mai 1928, p. 145.

nature humaine, en l'occurrence vers ses côtés obscurs, « impurs », sauvages, inquiétant, hétéroclites ou tout simplement banals, si ce n'est triviaux.¹⁶⁰

Comme le rappelle Chiva en 1985, *Documents* est au nombre des foyers parisiens où se développent des liens étroits

entre les protagonistes de la naissance de l'ethnologie française moderne, et les avant-garde créatrices, critiques et subversives. [...] Le « populaire », au même titre que le « primitif », y était célébré et l'ethnographie faisait [...] les frais d'utilisations et d'interprétations diverses. L'objet – celui des ethnographes et des collectionneurs, celui qui inspirait les peintres – se voyait conférer vertus et fonctions multiples, détourné et réinventé, à la fois signe et émotion cristallisée.¹⁶¹

À propos des personnalités affiliées à *Documents*, Michel Leiris écrit en 1963 qu'il s'agit d'une « mixture proprement impossible, en raison moins encore de la diversité des disciplines et des indisciplines que du disparate des hommes eux-mêmes, les uns d'esprit franchement conservateur, alors que les autres s'ingéniaient à utiliser la revue comme une machine de guerre contre les idées reçues »¹⁶². Privilégiant généralement une ethnographie près de la réalité et du matériau, la revue manifeste généralement son opposition face à l'esthétisation en vigueur dans les milieux artistiques professionnels. Les surréalistes, qui tiennent leur première exposition collective à Paris en 1925, figurent parmi ceux qui sont montrés du doigt. Un des murs de l'atelier d'André Breton, aujourd'hui conservé au Centre Pompidou (figure 1.10), illustre bien le type de traitement et de rapprochements décrié par la revue *Documents*. À compter de 1922, Breton avait indistinctement accroché à son mur des pièces d'art populaire, des œuvres d'artistes professionnels (Arp, Picasso, Miro, etc.), des masques océaniens et des objets naturels. Ce type d'accrochage, où des objets d'origine variée sont assemblés sans égard à leur signification initiale, s'inscrit en effet à l'encontre des principes défendus par Rivière dans le cadre de présentations publiques et éducatives.

¹⁶⁰ Jean Jamin, cité par Catherine Velay-Vallantin, « Le Congrès international de folklore de 1937 », *Annales HSS*, no 2 (mars-avril 1999), p. 495.

¹⁶¹ Chiva, n. p.

¹⁶² Michel Leiris, deuxième de couverture, in *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, tome 1 (no 1 – 7, année 1929), Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Ouverture à l'ethnographie

En 1929, Rivière joint l'équipe de Rivet au musée du Trocadéro. On souhaite épouser les tendances de l'heure en ethnologie et donner un souffle nouveau à l'institution. Appelé à exposer l'idéologie qui sous-tend la réorganisation du musée, Rivière écrit ceci en avril de la même année, dans le premier numéro de la revue *Documents* :

À la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. [...] Ceci provoque dans l'ethnographie d'étranges incursions, accroît une confusion que l'on croyait réduire. [...] Le Trocadéro rénové pouvait se fonder sur ce contresens, devenir un Musée des beaux-arts où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe en vérité, qui n'aboutit qu'à distraire du tableau et au hasard, quelques-uns seulement de ses éléments essentiels.¹⁶³

Rivet et Rivière souhaitent ériger un lieu d'étude et de débat scientifiques, où le concept de *musée-laboratoire* trouve ses origines.

Rivière dirige les aspects muséographiques et organisationnels, veillant notamment à la répartition par continent des différentes collections avec la création de départements spécialisés. Les nouvelles orientations de l'établissement se traduisent concrètement par l'abandon des vitrines caractéristiques des musées du 19^e siècle – surchargées d'objets hétéroclites –, le délaissement des présentations à caractère anecdotique et pittoresque, et la mise en place de dispositifs épurés visant une meilleure lisibilité des objets sélectionnés (figures 1.11, 1.12, 1.13). Les zones de textes et tout autre document complémentaire – photographies, cartes, plans – occupent sur le plan visuel le deuxième niveau de lecture. Cette « volonté de rompre avec les méthodes habituelles d'exposition dans un musée ethnographique et la recherche de nouvelles formes de présentation était étroitement liée à la nouvelle conception de la discipline ethnologique »¹⁶⁴, dont Marcel Mauss se fait le promoteur. Dans la brochure destinée aux chercheurs du Trocadéro et aux membres de l'expédition ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti¹⁶⁵, il écrit : « Une boîte

¹⁶³ Georges Henri Rivière, « Le musée d'Ethnographie du Trocadéro », *Documents*, no 1 (avril 1929), p. 58.

¹⁶⁴ Gorgus, p. 58.

¹⁶⁵ Cette mission, qui se déroule de mai 1931 à mars 1933, est organisée conjointement par l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris et le Muséum national d'histoire naturelle. Elle permet d'amasser plus de 3 600 objets, 3 000 clichés photographiques et 200 enregistrements sonores. Pour connaître le détail et la provenance des objets amassés, se référer à Degli et Mauzé, p. 91.

de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. »¹⁶⁶ Ces bases inaugurent une nouvelle ère de collectes et d'enquêtes sur le terrain. Rivet abonde dans le même sens, affirmant qu'il

suffit de parcourir les musées pour constater que les collections sont trop souvent formées d'objets de choix, remarquables soit par leur rareté, soit par leur facture artistique ou soignée. En agissant de la sorte, les collecteurs ont commis la faute d'un homme qui voudrait juger de la civilisation française actuelle par les objets de luxe qu'on ne rencontre que dans un groupe très limité de la population. Or, ce qu'il importe surtout de connaître, ce sont tous les aspects, ou tout au moins l'aspect moyen, d'une civilisation et non l'aspect exceptionnel qu'elle revêt dans les classes privilégiées.¹⁶⁷

Marcel Griaule, qui conduit l'expédition, soutient avec quelques nuances que l'ethnographie doit s'intéresser au *beau* comme au *laid*, et ainsi porter autant d'attention aux productions sérielles de l'industrie, qu'aux objets de la vie quotidienne et aux objets reconnus comme des objets d'art. Rivière est plus péremptoire et moins conciliant; il adapte ces propos en posant que les ethnographes doivent traiter « avec une égale considération les objets courants et les objets exceptionnels : ceux-ci, parce qu'ils témoignent de faits insolites; ceux-là, parce qu'ils nous donnent les caractères moyens, donc essentiels, d'une civilisation donnée »¹⁶⁸. Dans les expositions, cette méthode conduit à la formation d'une « distinction entre section ethnographique et section d'art : dans la première, on montrait des objets usuels; dans la seconde, des objets d'art souvent mal documentés, collectés à l'encontre de toutes les directives »¹⁶⁹ ou achetés chez les antiquaires sur la base de leur beauté intrinsèque. La sélection repose en effet sur des critères subjectifs et personnels.

¹⁶⁶ Marcel Mauss, « Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques », Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro / Mission Dakar-Djibouti, 1931, p. 8.

¹⁶⁷ Paul Rivet, *Documents*, no 3, p. 133. Comme le démontre Christine Laurière, « Paul Rivet prône l'écriture d'une autre histoire, une histoire qui n'a pas les honneurs des manuels, qui ne se focaliserait pas sur les hauts faits et gestes des grands de ce monde, mais privilégierait au contraire les contributions anonymes des petits, des artisans du quotidien, de ceux qui améliorent la qualité de vie à bas bruit, sans fracas, mais durablement et efficacement, en leur donnant les moyens de dominer leur environnement naturel, de s'y adapter et d'exploiter ses richesses ». In « Paul Rivet (1876-1958). Le savant et le politique », site *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007. <http://nuevomundo.revues.org/3365>. Consulté le 1er mars 2010.

¹⁶⁸ Georges Henri Rivière, « Musée des Beaux-Arts ou musées d'Ethnographie », in Pierre d'Esperel et Georges Hilaire (dirs. publ.), *Musées*, Paris, Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts XIII, 1931, p. 280.

¹⁶⁹ Gorgus, p. 60.

Le Trocadéro ferme ses portes en 1935, en vue de l'Exposition universelle de 1937. Ses collections extra-européennes sont destinées à garnir le nouveau Musée de l'Homme, inauguré en 1938. Rivet, qui prend la direction de l'établissement, fait à nouveau appel à Rivière. Au sein de l'équipe du musée, on exprime alors une profonde lassitude face à la confusion générée dans le milieu de l'art sur la signification des objets non occidentaux. En réaction à l'engouement de l'avant-garde artistique pour les arts primitifs, on se donne « l'objectif de libérer les objets ethnographiques de la *tyrannie du goût et des chefs-d'œuvre* »¹⁷⁰, en les exposant dans un contexte social éclairé. Christine Laurière rappelle que pour Rivet,

exposer ces objets, c'est étudier et tenter de comprendre comment la culture se met en actes, se fabrique, comment l'homme transforme le monde et, ce faisant, comment il se transforme lui-même. Paul Rivet et G. H. Rivière développent [...] une conception environnementaliste de l'objet [...]. Ils s'attachent à restituer leur valeur d'usage à ces objets, mais aussi ce que l'on pourrait appeler leur valeur ajoutée, c'est-à-dire tout ce que l'homme apporte en travaillant, en façonnant, la matière brute, dans des domaines aussi divers que la métallurgie, la céramique, la sculpture, la plumasserie, le tissage, etc.¹⁷¹

Cette position, alors encore nouvelle dans les musées, voudrait évacuer toute attitude esthétisante, de sorte que les œuvres demeurent liées aux divers aspects des sociétés qui les ont produites. Rivière, qui n'a pas l'intention de créer un musée des beaux-arts, acquitte toutefois la dette de reconnaissance aux artistes et aux artisans, afin qu'ils puissent trouver, dit-il, « dans les objets d'art primitif non seulement l'idée d'une multiplicité de techniques inconnues de notre civilisation, mais aussi maints décors et formes qui rafraîchiront heureusement leur inspiration »¹⁷².

(1) 1.4.2 La nature de l'art populaire au MNATP

L'attitude qui caractérise la formation intellectuelle de Rivière se trouve à la jonction de l'enseignement de Marcel Mauss, du diffusionnisme et de la conception

¹⁷⁰ Michèle Coquet, « Heurts et malheurs des arts exotiques », in Georges Roque (dir. publ.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 299.

¹⁷¹ Laurière, « Paul Rivet (1876-1958). Le savant et le politique », site *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.

¹⁷² 27 ans plus tard, dans la préface du catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme* qu'il signe en 1965, Rivière soutient : « Qu'un objet soit reconnu comme beau par des gens étrangers à la culture dont il fait partie est l'une des données dont l'ethnologue doit tenir compte dans l'analyse de cet objet. De telles reconnaissances ne relèvent-elles pas de cette branche importante de la recherche ethnologique : l'étude des contacts entre cultures différentes. » Cité in Degli et Mauzé, p. 106.

progressiste de la culture et de l'objet de son ami Paul Rivet, et des valeurs qui caractérisent les milieux artistiques qu'il a fréquentés. Cet attachement au monde de l'art « était au fond son péché originel. Il lui fallait devenir sérieux s'il voulait être un savant. [...] Ce lien très fort, il a crû nécessaire de le refuser, de le renier. Dans le portrait posthume que Michel Leiris lui consacre dans *L'Homme*, Rivière est d'ailleurs présenté comme un esthète qui fait de la science sur des objets du quotidien »¹⁷³. Dans un article publié en 1930¹⁷⁴ dans les *Cahiers de Belgique*, à propos des principes que les musées d'ethnographie devraient observer face aux entreprises concurrentes d'esthétisation menées dans les réseaux artistiques, Rivière soutient l'élargissement de la définition de l'art, jugeant que l'esthétique d'une communauté se donne à voir autant dans les objets usuels du quotidien que dans les objets de culte religieux. Lorsqu'il est nommé conservateur en chef et prend la direction du MNATP, le 1^{er} mai 1937, Rivière n'abandonne pas ses convictions, accordant toujours une place équivalente au familier et à l'exceptionnel.

Double appartenance

Dans le texte d'une conférence publié en 1936¹⁷⁵, en faveur de l'abolition des hiérarchies en art et de toute élection en ethnologie, Rivière renvoie à « L'Alchimie du Verbe » de Rimbaud (« [...] J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques [...] »). « Ne dirait-on pas un questionnaire pour une enquête de folklore », remarque l'anthropologue Catherine Velay-Vallantin, qui poursuit en signalant que pour

Rivière, le musée d'ethnographie devait se penser comme une machine rimbaldienne. [...] Engagé dans le mouvement anti-esthétique qui l'oppose à André Breton, Rivière révèle ici une des plus grandes contradictions intimes propre aux travaux ethnographiques : la tension entre la notion de document et celle d'œuvre artistique, tension qui fonde jusqu'à nos jours l'approche muséologique de l'ethnologie française.¹⁷⁶

¹⁷³ Fabre, entretien.

¹⁷⁴ Georges Henri Rivière, « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts », republié dans la revue *Gradhiva*, Paris, no 33 (2003), p. 67-68.

¹⁷⁵ Georges Henri Rivière, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur musée français des arts et traditions populaires », *Revue de Folklore français et de Folklore colonial*, t. 3, 1936, p. 58-71.

¹⁷⁶ Velay-Vallantin, p. 495.

L'ambiguïté du statut des objets qu'accueille le MNATP se pose dès l'abord, affectant conséquemment l'élaboration de la notion d'art populaire. Déjà en 1931, durant l'Exposition coloniale, Rivière manifeste le désir de mettre en place un musée de folklore français. Vers 1935, alors que le projet se matérialise, il projette de lui donner le nom de « Musée Français », avant de se résoudre, malgré lui, à l'appellation qu'on lui connaît aujourd'hui.

Tandis que la nouvelle structure du Musée de l'Homme – la principale institution officielle de l'ethnologie générale – opère sous la tutelle du Muséum national d'histoire naturelle et par conséquent du ministère de l'Éducation nationale dans la tradition des grands musées pédagogiques, le MNATP – comme le Laboratoire d'ethnographie française – est rattaché aux Musées nationaux et donc, à terme, au ministère de la Culture. Rivière écrit :

Une telle appartenance a été choisie par nous en accord avec le Professeur Rivet, en considération du fait que la France est un pays de très vieille civilisation pour l'étude de laquelle l'abondance des documents écrits nécessite une étroite collaboration de l'ethnographie avec les disciplines proprement historiques, dont l'expression muséographique relève des Musées de France, quitte à nous tenir en liaison de façon constante avec l'ethnographie générale par les commissions du Centre national de la recherche scientifique, la commission des Musées de province, l'orientation d'étudiants d'ethnographie française vers l'Institut d'ethnologie, les sociétés savantes, les congrès, les contacts personnels, etc., et à demander le concours des organismes anthropologiques et linguistiques si les besoins de nos recherches viennent à l'exiger.¹⁷⁷

Si au départ cette décision répond à une stratégie institutionnelle en faveur d'un rattachement administratif différent qui l'émancipe du Musée de l'Homme, le MNATP se trouve néanmoins confronté à la logique des beaux-arts de la direction des Musées de France. Dans la pratique, on peut imaginer que la tutelle des beaux-arts se soit heurtée aux particularités de la démarche ethnologique. À cela, s'ajoute la frustration des employés : les chercheurs du CNRS ont tendance à s'attribuer la part de la recherche, reléguant les conservateurs du musée – certains en provenance de l'École du Louvre – aux tâches administratives et à la gestion de collections. Nous pouvons penser que cette tutelle favorise néanmoins l'émergence d'un *art* populaire

¹⁷⁷ Georges Henri Rivière, « Recherches et musées d'ethnographie française depuis 1939 », communication prononcée au Royal Anthropological Institute, 17 avril 1946, p. 1. Gatineau, Fonds Marius Barbeau, archives MCC.

au musée, dont l'approche se distingue du traitement accordé aux autres témoins de la culture matérielle que conserve l'institution.

Environnement idéologique

Nous ne saurions assez insister sur l'environnement et les motivations politiques qui prévalent à la fondation de ce musée et qui donnent à l'art populaire la coloration idéologique qu'on lui connaît. Sa conception, tout comme celle du Musée d'art moderne, du Palais de la découverte, du Musée de l'Homme et du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), est soutenue par le Front populaire qui gouverne la France de 1936 à 1938. Rapportant les propos de Rivière issus d'un rapport rédigé en 1936, Jean Cuisenier et Marie-Chantal de Tricornot énoncent que cette formation politique « à idéologie de gauche, pratiquant une politique culturelle à orientation éducative et à vocation populaire [reconnaît que] le Musée fondé est un musée du peuple : "La France, écrit Rivière, n'a pas encore rendu cet hommage au génie de son peuple"; pour le peuple : un musée "à l'usage des populations laborieuses et de la jeunesse scolaire" »¹⁷⁸.

Nous savons qu'au cours des années précédant l'ouverture des MNATP, Rivière se rend en Allemagne où il visite la Haus der Rheinischen Heimat (Musée du Pays Rhénan) de Cologne et le Museum für Volkskunde (Musée de Folklore) de Berlin. Ce dernier, considéré comme le plus grand musée des traditions allemandes, cherche à illustrer la prédominance de la race aryenne à travers la muséographie. Pour Konrad Hahm, qui dirige alors le musée, l'art populaire est typique des communautés paysannes et provinciales. « C'est encore là, avançait-il, qu'on trouvait un rythme de vie régulier, éternel, et un "esprit communautaire fort". Hahm définissait l'art populaire [...] comme un art d'amateurs enraciné dans le *Volkstum* (folklore; traditions nationales), qui prend pour modèles de vieilles créations traditionnelles et des formes typiques, [...] comme "une expression de l'imaginaire donné de l'artiste", porteuse de symboles. »¹⁷⁹ Même si Rivière n'entend pas relier l'art populaire au concept de race à connotation nazie promu par

¹⁷⁸ Georges Henri Rivière, « Rapport sommaire sur la création du département de folklore des musées nationaux, du musée français des Arts et Traditions populaires, et sur les musées de plein air », 29 novembre 1936. Paris, archives MNATP. In Jean Cuisenier et Marie-Chantal de Tricornot, *Musée national des arts et traditions populaires. Guide*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 11.

¹⁷⁹ Propos tiré de son article consacré à l'ouvrage sur le folklore d'Adolf Spamer, *Hessische Volkskunst*, Jena, Diederichs, 1939, 122 p. Cité dans sa traduction française in Gorgus, p. 243.

Hahm, il voit néanmoins les possibilités exceptionnelles qu'ont ces objets de matérialiser la France rurale.

Les réflexions muséologiques de Rivière sont également influencées par sa visite du Musée du Pays Rhénan. Fondé au cours des années 1930 et inauguré par Goebbels en 1936, le musée est conçu comme un site réservé à la propagande politique. Créé de toutes pièces à des fins politiques, l'institution met en place une nouvelle technique muséologique auxquels peuvent faire écho les dispositifs du MNATP. Comme l'explique Martin Roth,

la parcimonie des objets présentés et la précision des choix retenus combinées à une présentation à base de graphiques, de cartes et de modèles, permettaient d'élaborer un discours didactique ne laissant plus rien au hasard. Une notice interprétative accompagnait chaque objet. Tout était préparé minutieusement comme dans un manuel scolaire. L'organisation muséologique répondait aux règles les plus modernes de la publicité. Cette méthode, à l'antipode des collections traditionnelles, fut l'objet d'une grande admiration dans les milieux muséologiques internationaux. [...] G.H. Rivière loua la conception de ce Musée du Pays Rhénan comme une « synthèse grandiose de la Rhénanie, allant de l'État et ses principes au plus humble paysan, en passant par les seigneurs, le clergé séculier et régulier, les bourgeois et les artisans » (Rivière, 1936).¹⁸⁰

En France, le régime de Vichy, dont l'autorité est assurée par le maréchal Pétain de 1940 à 1944, se montre favorable au champ du folklore. Comme le souligne Dominique Poulot,

la politique muséale de Vichy reproduit celle des régimes autoritaires de l'entre-deux-guerres, qui avait transformé les lieux d'exposition en instruments des politiques d'États : ainsi le dessein d'un Museo di Roma dans l'Italie fasciste, ou la déviation du Heimatmuseum (Musée de la Petite Patrie) vers des thèmes nazis. Cette mutation décisive du projet muséal influe fortement sur les modes de traitement muséographique qui mêlent *modernisation* de type technique/gestionnaire et traditionnalisme politique.¹⁸¹

Alors qu'éclate la Seconde Guerre mondiale, l'art populaire semble constituer une valeur refuge. Le régime, qui opère sous domination allemande, encense les valeurs de la civilisation traditionnelle et l'authenticité du folklore paysan.

¹⁸⁰ Martin Roth, « Collectionner ou accumuler ? À propos des musées ethnographiques et historiques régionaux en Allemagne et en France », *site de la revue Terrain*, <http://terrain.revues.org/index3338.html>. Consulté le 31 octobre 2008. Article original publié dans *Terrain*, no 12 (avril 1989), p. 11.

¹⁸¹ Poulot, *Une histoire des musées de France*, p. 148.

En raison du contexte politique (l'Occupation, le Nouvel Ordre européen raciste) et grâce à la Révolution nationale, un certain nombre de folkloristes purent s'investir dans un vaste projet de propagande, aux fortes résonances passéistes et traditionalistes, les *arts populaires* étant assimilés au monde de l'enfance, de la nature et de la *pureté*. En opérant un « rétrécissement de son champ d'étude » et « en effectuant un glissement conceptuel du populaire au paysan », en rejetant une « civilisation faustienne industrielle et urbaine », le savoir qui s'élaborait entérinait l'idée selon laquelle le Français *authentique* (au sens ethnique, voire racial) était proche de la terre et de ses *racines*; bref, un individu *pur* qu'il fallait conserver à l'écart des grandes cités cosmopolites.¹⁸²

Durant cette période de tensions et de bouleversements qui entrave les activités du musée, Rivière part en province où il mène une série d'enquêtes sur l'architecture rurale, le mobilier et l'artisanat.¹⁸³

Développement des collections

Les collections du MNATP, incluant les objets d'art populaire, portent-elles les stigmates de ce contexte idéologique ?

Spécifions d'abord que le MNATP hérite dès sa fondation des objets de la section française du musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris, établissement à vocation éducative et pédagogique, fondé en 1878 sous l'impulsion du ministère de l'Instruction Publique. Comme le précise Fabrice Grognet,

*at that time ethnology had not yet become institutionalized in France, then a major colonial power that needed a museum that would serve as a showcase for its expansionist policy, and would bring together, on a single site, the ethnographic objects in its possession. At the same time, the museum corresponded to the need felt by this fledgling science which, in France as elsewhere in Europe, required its own institution, one that the French capital lacked.*¹⁸⁴

Les collections du musée se composent surtout d'objets exotiques recueillis dans plusieurs institutions, notamment au musée de la Marine et d'Ethnographie (fondé

¹⁸² Régis Meyran, « Écrits, pratiques et faits. L'ethnologie sous le régime de Vichy », *L'Homme*, no 150 (avril – juin 1999), p. 211-212.

¹⁸³ Durant cette période, Rivière perd un certain nombre d'employés au profit du Musée de l'Homme, lequel est reconnu pour abriter un réseau de résistants. Si les positions de Rivière paraissent équivoques, elles peuvent aujourd'hui être interprétées en terme de conciliation, contrairement à celles d'André Varagnac et de George Montandon, qui ont publiquement légitimé le régime nazi. Sous le couvert des grandes enquêtes ethnographiques réalisées en dehors des centres urbains durant la guerre, Rivière a, au contraire, contribué à la protection de certains intellectuels.

¹⁸⁴ Fabrice Grognet, « Ethnology. A science on Display », in Bettina Messias Carbonell (dir.), *Museum Studies : An Anthology of Contexts*, Malden, Blackwell Publishing, 2004, p. 175.

en 1827), situé au sein des galeries du Louvre. Les autres objets proviennent de collectes systématiques de pièces ethnographiques conduites sur le terrain par des collecteurs professionnels à compter des années 1870 et 1880.

La section française du Trocadéro prend forme à compter de 1884. Arnold Van Gennepe rapporte que

l'initiative de la création d'une section d'ethnographie française revient à Armand Landrin qui a donné en 1888 un relevé assez complet du résultat de ses efforts : « Lorsque fut décidée [...] la création du musée d'Ethnographie du Trocadéro, nous n'avions guère à notre disposition que des collections exotiques et un certain nombre de poupées revêtues de modèles de costumes français achetés à l'exposition universelle par M. de Watteville, à l'aide d'une subvention de M. Bischoffsheim. »¹⁸⁵

Cette collection regroupe des objets provenant du musée de plein air (le premier à Paris) monté à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, démantelé après l'événement. Cet ensemble présentait des maisons entières « meublées avec des meubles et des matériaux authentiques, habitées par des mannequins revêtus de costumes eux encore authentiques; bref, un vrai village comprenant des spécimens typiques ingénieusement assemblés des divers types de maisons françaises et de leurs habitants et de leur vie quotidienne »¹⁸⁶. Dès sa nomination à titre de conservateur, avant même que des locaux suffisants soient mis à sa disposition, Landrin sollicite des collectionneurs de province. Il contribue à l'enrichissement significatif des sections bretonne, auvergnate et vellave. Selon Van Gennepe,

des autres régions de la France parviennent aussi des séries plus ou moins riches, dont plusieurs furent achetées à des collectionneurs locaux par le financier Bischoffsheim au profit du musée. Flandrin donne l'énumération des principaux objets, indique les noms des donateurs et fait remarque que toutes les provinces ne sont pas encore représentées. En effet sur sa liste ne signale des séries que pour le pays basque, les landes, l'Ariège, le Languedoc (région de Toulouse), la Provence (quelques objets), la Bresse (un costume), la Savoie (costumes, coiffe, poupée), l'Anjou et la Vendée, la Bourgogne (région d'Avallon), l'Ile de France (peu de chose), l'Artois (Boulonnais), la Normandie (quelques costumes, poupées), le Maine (peu de chose); enfin pour l'Alsace et la Lorraine une belle collection de coiffes [...]. Sauf pour cette dernière série et pour le pays basque, qui avait été constituée d'une manière systématique, les collections du musée s'étaient faites au petit bonheur. C'est

¹⁸⁵ Arnold Van Gennepe, « Trocadéro », s. d. Paris, Fonds Arnold Van Gennepe, archives MNATP.

¹⁸⁶ Arnold Van Gennepe, « À propos des musées de folklore », texte dactylographié, s. d. Paris, Fonds Arnold Van Gennepe, archives MNATP.

pourquoi Landrin écrivit cet article, fit appel aux membres de la Société des Traditions populaires et exprima l'espoir que L'Exposition universelle de 1889 pousserait les amateurs et collectionneurs locaux à faire de nouveaux dons au Musée national.¹⁸⁷

Ses requêtes et ses appels donnent des résultats, mais le rythme des acquisitions connaît un déclin après son départ, jusqu'au relais assuré par Rivière dans la nouvelle structure du MNATP. Les collections d'art populaire sont nettement inférieures en nombre et en qualité par rapport aux collections d'objets primitifs. Sébillot remarque que « malgré les louables efforts des conservateurs de nos Musées d'Ethnographie, on constate que cette partie de leurs collections est moins riche, en ce qui concerne la France, que les sections correspondantes de l'Océanie ou de l'Amérique »¹⁸⁸.

Le développement des collections connaît un second souffle avec la fondation du MNATP en 1937. Elles s'enrichissent par le biais de collectes, d'acquisitions ciblées et de donations de collections privées. Les objets recueillis, qui se restreignent aux provinces de France, observent un découpage par grandes fonctions : moyens de transport, équipement domestique, costume et objets personnels, équipement lié aux métiers et aux loisirs (danse, théâtre, sport), instruments de musique, imagerie, objets cérémoniels et calendaires, objets à fonction magique et religieuse, etc. Selon Rivière, l'enquêteur doit reporter son intérêt sur des objets particulièrement suggestifs ou typiques, en étudiant un « spécimen choisi comme caractéristique parmi d'autres semblables ou recueilli comme seul représentant disponible d'un type »¹⁸⁹. Leur compréhension est complétée par la récolte de documents secondaires (photographies, cartes, schémas, etc.). Pour lui, les « photographies choisies pour leur valeur documentaire, [...] devront être belles ». L'interprétation de ce matériel est réalisée par les équipes de travail multidisciplinaires, composées de géographes, d'archéologues, de linguistes et d'anthropologues.

Devant la prolifération des centaines de petits musées régionaux, le MNATP choisit pour sa part d'offrir un caractère synthétique, inspiré par des structures

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Paul Sébillot, « Ustensiles et bibelots populaires » *Revue des Traditions populaires* (Paris), tome III (1888), p. 27.

¹⁸⁹ Marcel Maget, notes dactylographiées, 29 août 1945, p. 5. Paris, archives MNATP.

muséales comme le Musée du Pays Rhénan de Cologne ou le Musée de la Vie Wallonne à Liège¹⁹⁰. Le critique Léandre Vaillat rapporte en 1938 que

Rivière se défend d'avoir voulu concentrer à Paris une mosaïque des musées de province. Il croit que sa tâche est autre. Elle consiste principalement à établir des rapprochements entre les musées dont il encourage la multiplication sur place, et auxquels le Musée des arts et traditions populaires est disposé à prêter concours, tant du point de vue financier que des méthodes de rassemblement ou de classement. Déjà plusieurs de ces musées d'ethnographie locale lui ont demandé aide et protection. [...] Ainsi, le Musée des arts et des traditions populaires n'apparaît point seulement comme une centralisation abusive, mais comme le quartier général des prospections régionales.¹⁹¹

Dans sa conférence programmatique de 1936, Rivière annonce que le patrimoine qu'il recueille au musée est « le signe matériel de quelque chose de vivant en l'occurrence des techniques, coutumes, traditions, représentations qui ont cours dans les milieux proprement populaires »¹⁹². En dépit de ses ambitions d'actualisation, Rivière constitue une collection d'art populaire qui, a posteriori, couvre essentiellement la période pré-industrielle. Krzysztof Pomian remarque à ce titre que le MNATP s'est développé sous le signe d'une anthropologie nostalgique, mettant l'accent sur le passé et le révolu, plutôt que d'insister « sur l'inventivité des sociétés et sur leur capacité d'adaptation »¹⁹³. Chiva précise à son tour que si Rivière cherche à marier « la recherche du temps perdu et celle du temps présent dans sa volonté de faire du musée ethnographique la traduction fidèle, sensible, belle et signifiante en même temps des sociétés, de leur passé, de leur inscription dans la nature, ce *moderne* s'est néanmoins attaché pendant longtemps à illustrer la

¹⁹⁰ Le Musée de la Vie wallonne à Liège, fondé en 1913 (à partir d'un premier musée, le Musée ethnographique du Vieux-Liège, qui voit le jour en 1894), présente des objets et des documents se rapportant à la vie quotidienne et aux métiers traditionnels. Bien avant la fondation du MNATP, la plupart des grandes métropoles possédait son musée d'ethnographie nationale. L'American Museum of Natural History à New York, composé d'un département d'ethnographie générale et régionale, est fondé en 1869. Le Nordiska Museet à Stockholm – un musée d'histoire, d'arts et d'ethnographie de la Scandinavie – est fondé en 1872. La Commission géologique du Canada, fondée à Montréal en 1842, possède en 1862 un premier présentoir ethnologique. Le Museu Nacional de Rio de Janeiro est implanté en 1892.

¹⁹¹ Léandre Vaillat, « Ethnographie française », *Le Temps*, 2 février 1938, p. 3. Vaillat (1878-1952) était un critique de danse français, auteur d'ouvrages sur la danse et la Savoie.

¹⁹² Conférence programmatique de 1936 prononcée par Rivière, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur musée de folklore français des arts et traditions populaires », p. 13.

¹⁹³ Krzysztof Pomian, « Le musée du quai Branly en questions. Entretien avec Germain Viatte », *Le Débat*, no 108 (janvier-février 2000), non paginé.

civilisation rurale française à son apogée »¹⁹⁴. Rivière attribue ce parti pris aux priorités d'action. En 1947, il écrit :

Nous n'entendons pas apporter de restriction de principe dans le temps comme dans l'espace social au domaine de l'ethnographie française. Seules des conditions d'urgence, dictées par la dégradation sans cesse accélérée d'éléments prémachinistes et dits *populaires* de notre civilisation et la spécialisation des recherches nous font actuellement reporter sur ces éléments le plus gros de nos efforts, sans perdre une occasion de les situer dans un complexe culturel plus étendu et de les raccorder aux éléments modernes de l'évolution.¹⁹⁵

Dans l'esprit des instructions précédentes, Marcel Maget, qui assure la direction du Laboratoire d'ethnographie française implanté au musée de 1948 à 1962, présente à son tour les volontés de l'institution : « Dans le plan d'urgence auquel la recherche ethnographique doit répondre dans le plus bref délai, figurent au premier rang les objets en voie de disparition et, en particulier, ceux qui représentent la civilisation prémachiniste. »¹⁹⁶ Dans cette période historique en pleine mutation, plongée dans les conflits de la Seconde Guerre mondiale, les collectes sont rythmées par la notion d'« urgence ethnographique ». On cherche à constituer un héritage matériel des sociétés traditionnelles, en captant les témoins d'une société en voie de disparition soumise à l'avènement de l'industrialisation au début du 19^e siècle.¹⁹⁷ Rivière soutient ces opérations de sauvetage, même s'il en mesure le contrecoup :

La révolution industrielle dont l'essor a immédiatement suivi cette période a liquidé en moins d'un siècle la production de ces arts. S'il arrive de rencontrer encore dans certaines demeures paysannes, pieusement conservées par les familles, tel meuble décoré, telle faïence à inscription, telle image sur bois, tel vêtement de fête légué par les anciennes générations, le souvenir s'est trop souvent perdu, ou estompé au point d'être souvent indéchiffrable, des conditions ethnographiques de lieu, de date, de fabrication et d'utilisation. Ce que l'indifférence avait relégué au grenier a été depuis longtemps détruit, ou acquis par les antiquaires, dont la clientèle d'art populaire ne cesse de croître. Pris entre sa mission de constituer des collections et celle de les interpréter, le conservateur de musée doit acheter

¹⁹⁴ Chiva, n. p.

¹⁹⁵ Rivière, cité in Cuisenier et Tricornot, p. 17.

¹⁹⁶ Maget, p. 4.

¹⁹⁷ En 1851, la population rurale représente encore 75% de la population globale française (elle n'en représentait que 56% en 1911). Cette période de relative *stabilité esthétique*, est marquée par la participation de la majorité à des activités populaires (carnavals, fêtes populaires, cultes). Elle définit une communauté ethnique qui s'évanouit avec l'industrialisation, marquée par la spécialisation et l'opposition entre créateurs et consommateurs. Sur ce point, lire Stiegler : www.unesco.org/comnat/france/Colloque_Droits_D_Auteur/BStiegler.pdf.

sur le marché d'art ce qu'il ne peut étudier, de plus en plus, qu'à l'aide de la bibliographie et des archives, et, bien entendu, des œuvres elles-mêmes. À la réserve de rares témoignages, les arts populaires français, les arts matériels j'entends, échappent à l'enquête sur le vif, ils sont entrés dans l'histoire. [...] Nos arts populaires échappaient à l'enquête directe, les auteurs étant disparus.¹⁹⁸

Le musée favorise la conservation des objets associés à l'âge d'or – expression rencontrée sur le marché de l'art – de l'art populaire français. « Les arts populaires français, écrit Rivière, ont connu leur phase la plus brillante au cours d'une période relativement proche de nous : la fin du 18^e siècle et le premier tiers du 19^e siècle. »¹⁹⁹ Il réfère alors au « Siècle de Périclès », une période située en France entre 1790 et 1840, identifiée comme la source d'une richesse matérielle exceptionnelle d'où proviennent, pense-t-il, les plus beaux spécimens. Jean Cuisenier, nommé conservateur en chef du musée après le départ de Rivière, écrit dans le sens de son prédécesseur que ce champ se confine aux « objets ouverts dans une matière mobilisable, situés à l'origine en territoire français, et datant de la fin du XVIII^e siècle ou des deux premiers tiers du XIX^e siècle »²⁰⁰. Il précise également qu'il s'agit de la

période d'apogée de la culture populaire rurale, favorisée par tout un ensemble de mouvements convergents, comme le développement démographique, l'essor technique, l'enrichissement des couches supérieures de la paysannerie, l'amélioration des transports, l'élargissement des contacts humains et la plus grande circulation des modèles culturels. Ce fut un moment d'exceptionnelle créativité [...], l'âge d'or, en particulier, du mobilier, des objets personnalisés, du costume régionalisé, de la faïence [...], et de l'imagerie, diffusée jusque dans les foyers les plus modestes.²⁰¹

Cette époque précède le désenclavement des espaces ruraux, qu'accroissent le développement des transports, la scolarisation, la conscription et les vagues d'émigration. L'urbanisation et l'industrialisation entraînent l'émergence de nouvelles techniques de production, de transformation et de commercialisation.

Très rapidement l'artisanat, victime de l'insuffisance de la main-d'œuvre aspirée par l'industrie, victime du manque de matières premières devenues trop chères, et de la déficience de l'outillage, s'est vu concurrencé par la

¹⁹⁸ Georges Henri Rivière, « Enquêtes du Musée des arts et traditions populaires et de quelques chercheurs qui y sont associés », in *Sonderdruck aus Volkskunde*, no 3 (1958), p. 100 et p. 109.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

²⁰⁰ Jean Cuisenier, *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p. 36.

²⁰¹ Cuisenier et Tricornot, p. 44.

grande série qui déversait sur le marché et ayant en outre le prestige du neuf. [...] Les derniers traits culturels arrivés, comme le costume, l'épigraphie ou la faïence, ont été les premiers à disparaître. Et les premiers arrivés, comme l'outillage pastoral, agricole et artisanal, ont été les derniers à disparaître.²⁰²

En plus d'astreindre le corpus de l'art populaire à une période historique relativement précise, Rivière s'attache à situer ces productions dans une dynamique qui les relie aux réseaux artistiques officiels. Dans la série de cours sur le folklore général qu'il donne en 1941-1942 à l'École du Louvre, il décrit l'art populaire comme un mélange entre adaptation et innovation. Lors de l'exposition *Trésors d'art populaire dans les pays de France* qu'il prépare au MNATP en 1956 avec l'historienne de l'art Michèle Richet, il réaffirme son attachement au concept de « décalage chronologique ». À travers un échantillonnage de meubles issus de décennies diverses, il démontre que l'art populaire tire ses sources de modèles savants. Vingt ans plus tard, il réitère cette position dans les deux tomes qu'il signe avec André Desvallées (1975) et Denise Glück (1976) : « La compréhension des arts populaires ne peut se faire qu'en replaçant leurs produits non seulement dans les séries, mais encore dans le dialogue qu'ils entretiennent, en tant que techniques avec l'art, en tant qu'arts appliqués avec les beaux-arts, en tant qu'arts populaires avec les arts savants. »²⁰³ Cette tentative de filiation est également présente dans la publication de Jean Cuisenier intitulée *L'art populaire en France* (1975), qui paraît dans le même temps²⁰⁴. Il y écrit que l'art populaire n'existe que dans « sa relation aux arts nobles », et s'inscrit par là comme un des « visages indissociables » de l'art savant. Cette logique veut que les centres urbains forment des modèles qui sont ensuite véhiculés et variablement adaptés en provinces.

Dans le texte du catalogue de l'exposition *L'art populaire en France / French Folk Art* du MNATP, présentée en 1979 au Musée de l'Homme à Ottawa, Cuisenier

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Denise Glück et Georges Henri Rivière, *Arts populaires des pays de France : Arts appliqués. Motifs et styles*, tome 2, Paris, Joël Cuénot, 1976, p. 6-7. Voir aussi André Desvallées et Georges Henri Rivière, *Arts populaires des pays de France*, tome 1, Paris, Joël Cuénot, 1975, 205 p.

²⁰⁴ Desvallées attribue à un concours de circonstance la parution rapprochée de ces deux contributions majeures sur l'art populaire, qui engagent des chercheurs affiliés à la même institution. Durant cette décennie, Cuisenier prend le relais de Rivière à la direction du musée et à l'École du Louvre (où il donne des cours en ethnologie de l'art). Cette publication sur l'art populaire inaugure son mandat de façon stratégique. La demande, qui lui est adressée par l'Office du livre, survient quelques mois après que l'éditeur Joël Cuénot ait sollicité Desvallées, lequel accepte le projet moyennant la collaboration de Rivière. Le processus d'édition chez Joël Cuénot, qui s'est avéré plus fastidieux, entraîne un retard qui fait coïncider la sortie des deux publications.

discute de la double dimension de l'objet d'art populaire, soit l'*ustensilité* (ou la qualité d'usage) et la *plasticité* (ou la qualité formelle). Pour « chaque objet on peut évaluer la part de l'intention purement utilitaire et celle de l'intention plastique qui ont présidé à son utilisation. [...] (Les formes) doivent s'adapter aux fonctions qui permettent à ces objets de répondre à un système de pratiques économiques, sociales et culturelles [...]. Ainsi, sur d'anciennes poteries auvergnates, les bandelettes appliquées ont pour but de renforcer la panse »²⁰⁵. En d'autres mots, la dimension artistique est subordonnée à l'usage, sans pour autant que l'artiste ne néglige les qualités plastiques de l'objet, qui s'inscrivent, selon l'auteur, dans le décor.

Nous pouvons remarquer que ces conclusions émises par Cuisenier correspondent à la nature des œuvres d'art populaire conservées au MNATP. Daniel Fabre affirme d'ailleurs que Cuisenier marque son entrée à la direction du musée en s'intéressant à l'objet

qui lui semblait le plus identitaire. [...] Le livre s'est fait collectivement : il a demandé aux conservateurs des différents départements du musée touchant à l'art de lui produire des fiches sur des objets remarquables, qui constituent la synthèse des savoirs d'un métier. [...] En tant que sociologue-anthropologue de l'économie et de la parenté, étranger au monde de l'ethnographie française et plus encore au monde de l'art populaire, il se tourne sur la circulation culturelle en termes de production d'atelier et de captation d'images prestigieuses. [...] Curieusement, il ne s'interroge pas sur la production sociale des catégories, comme si elles étaient absolues. Or, ce sont des productions historiques, associées à de courtes chronologies.²⁰⁶

En somme, nous retenons que la nature de l'art populaire au sein des collections du MNATP se résume à trois caractéristiques : d'abord, la double appartenance administrative du musée aux domaines des beaux-arts et de l'ethnographie, ainsi que le double enracinement de Rivière dans ces mêmes disciplines, favorisent l'émergence d'un art populaire. Cette notion renvoie aux objets usuels du quotidien comme aux objets de culte ou singuliers, soit au familier comme à l'exceptionnel. Deuxièmement, la conception de l'art populaire au musée est indissociablement tributaire des contextes historique et politique (1936-1945) qui l'ont vu naître : le Front populaire, le régime de Vichy, la Seconde Guerre mondiale.

²⁰⁵ Jean Cuisenier, *French Folk Art / L'art populaire en France*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1979, p. 5.

²⁰⁶ Fabre, entretien. Cette approche de l'art populaire théorisée par Cuisenier n'a pas son pendant muséologique. Il laisse d'ailleurs intactes les installations imaginées par Rivière.

L'art populaire devient ainsi un instrument idéologique, qui participe de la valorisation du folklore paysan. Troisièmement, certaines étapes du développement des collections conditionnent la notion d'art populaire : le musée choisit d'offrir une *synthèse* de la France, contrairement à une fragmentation en provinces, puisant à certains modèles de présentation comme le Musée du Pays Rhénan de Cologne. Guidé par le principe d'urgence ethnographique, Rivière concentre ses efforts sur la période pré-industrielle, « en voie de disparition » : sa collection est non seulement représentative de la civilisation rurale, mais elle semble accueillir le plus *beaux* spécimens, ceux associés à l'âge d'or de l'art populaire français. Enfin, l'adhésion à la notion de décalage chronologique vient placer l'art populaire dans un rapport hiérarchique qui manifeste une certaine dépendance face à l'art *savant*.

(1) 1.4.3 Exposer l'art populaire au MNATP

Une muséographie plurielle

Comment l'art populaire est-il exposé dans les salles du MNATP ? Rivière dévoile les méthodes muséographiques envisagées pour son futur musée (d'abord installé au Palais de Chaillot²⁰⁷) le 27 août 1937, lors du Congrès du Folklore. Comme le synthétise Velay-Vallantin, il s'agissait d'un plan esquissé par son attachée, Agnès Humbert, dans un rapport déposé le 27 janvier 1937, aussi publié en mars 1937 dans la revue *Clarté*. Elle écrit que le plan conceptuel original de Rivière, présenté en novembre 1936, est sensiblement différent, prévoyant,

selon le modèle d'un traité d'ethnographie, des sections sur le « peuple de France », ses métiers, ses loisirs. [...] (Celui de Humbert) insiste au contraire sur l'environnement physique et économique. Dans sa communication, Rivière cite bien cette dernière [...], mais il ne rend pas justice au rôle déterminant que cette militante semble avoir joué dans l'élaboration du plan. En effet, si la visite de l'exposition consacrée à Van Gogh²⁰⁸ est un passage obligé pour les congressistes, c'est qu'un tel type d'exposition est l'exemple

²⁰⁷ Le Palais de Chaillot abrite quatre musées : dans l'aile de Passy, on trouve le Musée de l'Homme et le Musée de la marine. Dans l'aile de Paris, on trouve le MNATP et le Musée des monuments français. Ce dernier, situé à l'étage supérieur, consiste au déploiement de la France monumentale, alors qu'à l'étage inférieur, le musée d'ethnographie française exalte la France populaire. Les deux musées, séparés par des escaliers, partagent le vestibule du Trocadéro.

²⁰⁸ L'exposition intitulée *La vie et l'œuvre de Van Gogh*, placée sous le haut patronage des Pays-bas et de la France, est conçue par René Huyghe (avec Michel Florisoone et John Rewald) dans le contexte de l'Exposition Universelle de 1937. Elle occupe six salles du rez-de-chaussée haut du Musée de la Ville de Paris, de juin à octobre 1937.

même de la conception environnementaliste de la création artistique prônée par le Front populaire. [...] Agnès Humbert met clairement l'accent sur « la figuration ou l'évocation des réalités sociales et des croyances, des traditions idéologiques et collectives du peuple ». Or, si Rivière respecte bien la disposition et l'apparente donnée éducative du plan initial de son attachée, il prescrit pour les salles une qualification esthétique univoque et impose sa propre obsession de la reviviscence.²⁰⁹

Rivière entend développer un musée vivant, ancré dans le présent. Pour y arriver, Velay-Vallantin précise qu'il puise néanmoins à deux approches différentes, empruntées au passé,

celle des cabinets de curiosités du 19^e siècle, où les objets étaient rangés soit d'après l'ordre géographique, soit en fonction de la nature des matériaux, et celle des premiers ethnographes, tels qu'Edmé-François Jomard et Ernest-Théodore Hamy. [...] En voulant classer les objets d'après leurs usages et leurs destinations, Jomard tente de *réhabiliter* l'objet, de l'élever au rang de document, d'archive sur les peuples sans écriture²¹⁰.

Quant à Hamy, il vise à replacer l'objet dans son cadre d'origine par le biais de reconstitutions. De cette façon, l'objet n'a de valeur que dans sa relation au tout et aux autres objets. À cela s'ajoute l'influence de Marcel Mauss. Chiva remarque à son tour que « l'imposition de la sociologie durkheimienne se reconnaît en effet dans l'orientation excessive accordée à l'objet et à son privilège illustratif »²¹¹.

Dès les premières années d'installation, les conservateurs du MNATP présentent les arts et traditions populaires selon un procédé thématique saisissant que l'on retrouve dans les publications d'Arnold Van Gennep, avec des divisions comme « Les âges de la vie » ou « Du berceau à la tombe ». Le critique Léandre Vaillat donne, ici encore, une description de sa visite des lieux en 1938 :

Des cloisons perpendiculaires au mur de fond facilitent la classification des objets, augmentent la surface disponible pour leur exposition, tout en laissant libre la circulation. Enfin des alvéoles se prêtent bien à la reconstitution, aussi vivante que possible, d'un atelier d'artisan. [...] On est d'abord accueilli par des statues dues à des *ymagiers* (« sculpteurs ») populaires : elles représentent les saints patrons de l'activité artisanale et paysanne. Ayant fait révérences, comme il sied, le visiteur trouvera au voisinage immédiat une galerie où l'on essaie de fixer en quelque sorte la synthèse du folklore, son corps de doctrine, sa science ou, si l'on préfère, sa considération sérieuse. Là s'aligneront les

²⁰⁹ Velay-Vallantin, p. 497.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 502.

²¹¹ *Ibid.*, p. 503.

cartes que l'on prépare et qui montrent la France d'un point de vue particulier : route, pays, sites préhistoriques, langues et patois, passage de la préhistoire à l'histoire, puis de la Gaule celtique à la France, enfin hypothèses en cours sur les complexes raciaux de la population française. [...] Après cette initiation religieuse, puis scientifique, on entre dans le musée proprement dit, dont le rassemblement et la présentation s'efforce de satisfaire à la fois à la sensibilité et la curiosité du public. On tâche de lui rendre sensible tour à tour la vie de la forêt, avec ses bûcherons, ses charbonniers de bois, ses défricheurs, ses industries de la forge et de la soufflerie de verre [...]. Puis la vie des champs [...]; puis la vie du vignoble [...]. Voici la vie des troupeaux, avec les usages de la transhumance, que Jean Giono a décrits mieux que personne; puis la vie à la montagne [...]; puis la vie de la rivière, des fleuves et des canaux [...], sans oublier le registre de comptes tenu par un batelier illettré, en signes de son invention. [...] Dans la présentation de ces diverses catégories, on ne néglige pas ce qu'un texte peut ajouter à l'impression visuelle produite par une image : ainsi un vieux dicton commentera, à sa manière, une photographie dont le sens aurait passé inaperçu. Une salle d'inspiration plus abstraite est consacrée au commerce, à la vie économique. Cependant, elle tend au concret par des enseignes, par des gravures représentant des foires, par l'évocation du colportage et de l'activité nomade. Une transition plausible unit le commerce à la ville, montrée non du point de vue de l'urbanisme, mais sous ses aspects populaires : telle les fêtes annuelles des quartiers, les manifestations de l'artisanat, les processions, etc. De la ville on passe au village : les artisans ruraux, les fêtes villageoises, les us et coutumes, les types de village à habitat concentré ou dispersé, la forme des clochers, dont le changement, à lui seul, annonce un changement de province, sont énumérés d'une manière pittoresque ou schématique. Sans prétendre à un véritable musée du costume, il a bien fallu donner quelque indication à ce sujet, par exemple sur la date de l'apparition de certains éléments, comme la chemise ou le vêtement de dessous, trop souvent négligés dans la documentation habituelle.²¹²

Cette description détaillée permet ainsi de visualiser, de manière éclairante, l'organisation bien dosée de cette matière dense et diversifiée.

Cessant d'opérer au Palais de Chaillot en 1969, le MNATP s'installe au Bois-de-Boulogne dans un nouveau bâtiment. Dans l'esprit de ce qu'il a fait au Musée du Trocadéro auprès de Rivet, Rivière s'applique à créer une muséographie épurée, qui vise à harmoniser esthétique et rigueur scientifique. La muséographie originale qu'il conçoit se démarque des présentations traditionnelles. Comme le remarque Dominique Poulot, « la muséographie puritaine et scientifique, mais aussi élégante et raffinée, qu'il invente à cette occasion sert de modèle à une génération de musées

²¹² Vaillat, p. 3.

régionaux »²¹³, contribuant par là à diffuser une approche « française, esthétique et éthique » du travail de conservateur à l'échelle nationale et internationale. Même si Rivière prend officiellement sa retraite professionnelle en 1971, il demeure responsable de la conception des galeries de l'établissement, dont la muséographie n'est démantelée qu'après la fermeture des galeries du MNATP en 2005. Les collections permanentes sont réparties dans deux zones : la Galerie d'étude (figures 1.14, 1.15, 1.16, 1.17), inaugurée en 1972, se consacre à des thèmes relatifs à la culture populaire française et aux processus technologiques de la société préindustrielle. Plus synthétique, la Galerie culturelle (figures 1.18, 1.19) inaugurée le 10 juin 1975 explore en quatre parties différentes facettes de l'artisanat français et de la vie paysanne : « Techniques », « Coutumes et les croyances », « Institutions » et « Œuvres » (dans laquelle on trouve la section « Arts visuels »). Inspirée d'une ébauche de Claude Lévi-Strauss (figure 1.20), cette galerie déploie la muséographie originale de Rivière, avec fils de nylon et fond repoussoir noir qui uniformise la présentation des objets tout en maximisant leur envergure propre. Les présentations de Rivière

se voulaient des événements, à même de saisir le visiteur par un effet de réalité nouvelle, de lui rendre sensible l'expérience reconstruite de styles de vie, de modes de pensée, de périodes révolues, qu'il s'agisse de mondes exotiques ou familiers. Son traitement de l'objet ne contribuait pas pour peu à bousculer les automatismes de perception du visiteur. Car, pour lui, l'explication intellectuelle offerte au visiteur du musée et qu'il souhaitait construite sur « de grandes notions simples prélevées dans la vie même et, par là même, familières au grand public », n'était pas séparable de l'émotion que celui-ci éprouvera à la vue des objets, des images qu'on lui proposait. [...] À la recherche de ce qu'il appelait une sorte de fonctionnalisme muséographique, il s'efforçait de *purifier* l'objet, de se libérer des *rutines* telle celle de la symétrie axiale, d'imposer aux présentations des rythmes dynamiques, en ménageant des vides et des pauses.²¹⁴

En 1958, alors que le MNATP est encore situé au Palais de Chaillot, Rivière écrit (avec Suzanne Tardieu) que

la condition esthétique à laquelle tous attachent de l'importance, est sujette à des jugements de valeur. Notre préférence toute personnelle, que nous étendons d'ailleurs à l'ensemble de la présentation muséographique, est que la solution la meilleure consiste, à quelques exceptions près (par exemple

²¹³ Poulot, *Musée et muséologie*, p. 11.

²¹⁴ Chiva, n. p.

quand il s'agit de décors historiques) à utiliser un matériel de présentation aussi discret que possible, en d'autres termes, à laisser l'œuvre parler d'elle-même²¹⁵.

Cette affirmation, dans laquelle le terme d'*œuvre* remplace celui de *document*, fait état du soin attaché à la sélection des objets et à la préciosité de leur présentation. Rivière ne se défend-t-il pas d'accorder une attention particulière à « tous les objets de la culture matérielle qui, de par leur forme, leur couleur et leur décoration, présentaient une grande valeur esthétique propre – y compris les outils et instruments de travail »²¹⁶ ?

La muséographie de Rivière et le traitement de l'art populaire au MNATP doivent être saisis dans le spectre de contributions diverses et à la lumière d'engagements professionnels diversifiés²¹⁷. Comme le dit Daniel Fabre, Rivière marie les influences et tient des discours parallèles, parfois discordants, sur l'objet exposé : « Il y a sur l'objet toute une série de pensées qui ne sont d'ailleurs pas les siennes. [...] Il ne cesse de dire qu'un objet n'est pas là parce qu'il est beau, mais [...] qu'il cristallise une société, une culture. »²¹⁸ Les dispositifs sont pluriels (figure 1.21) : les vitrines thématiques trahissent un parti pris structuraliste, avec la présentation séquentielle et globale d'activités artisanales (« Du blé au pain », « De la vigne au vin », « De la toison à la vêtue », « De l'arbre à l'établi »), puisant aux schématisations de Van Gennep. On retrouve également la notion de décalage chronologique (soutenue par Focillon en 1931), dans les regroupements en série d'objets de même nature, dépeignant l'évolution d'un style sur une période ou dans une région donnée; l'alignement des assiettes décorées du motif de la *corbeille fleurie* illustre par exemple l'appropriation populaire d'un modèle savant sur une période de deux siècles. Parallèlement à cette démarche plus formelle, basée sur l'observation de traits culturels isolés, on retrouve l'influence des travaux d'André

²¹⁵ Georges Henri Rivière et Suzanne Tardieu, « Méthodes et réalisations. Le nouveau Cabinet des Estampes et Dessin sur Musée des Arts et Traditions Populaires », *Musées et collections publiques*, Paris, no 14 (janvier-mars 1958), p. 77.

²¹⁶ Gorgus, p. 244.

²¹⁷ Rivière avait une habileté à constituer des réseaux et à fédérer les compétences. En 1947, il fait en sorte que le MNATP soit le siège de la Société d'Ethnographie française et de la revue *Arts et Traditions populaires*. Il crée une chaire de folklore en 1942 à l'École du Louvre. Le laboratoire de recherche associé au musée à partir de 1945, devient en 1966 le Centre d'ethnologie française, par convention avec le Centre national de la recherche scientifique (résultat d'une collaboration organique entre le CNRS et la Direction des musées de France).

²¹⁸ Fabre, entretien.

Leroi-Gourhan²¹⁹, palpable dans la réalisation des unités écologiques (« L'atelier du forgeron », « L'intérieur d'un chalet d'alpage »). Son approche rigoureuse, quasi archéologique, cherche à retrouver la genèse et les particularités sociales, techniques, religieuses et esthétiques de l'objet, pour saisir son fonctionnement dans le cadre élargi de son ancrage socio-culturel et régional. Comme le rapporte Isac Chiva, Rivière s'inspire de ces principes pour développer sa réflexion sur l'art populaire et ses propriétés esthétiques :

Renouvelée, non dénuée de reprises, de retouches, de contradictions, empruntant parfois à l'esprit du temps, cette réflexion sur l'esthétique du populaire porte d'ailleurs à la fois sur la maison, le costume, le mobilier, le décor et les objets usuels. Elle est sous-tendue par une prise en compte des traits d'ensemble de la société rurale, de sa dynamique, de ses décalages. Poursuivie à propos de l'architecture, à travers de nombreux textes, elle se veut aussi objective que possible, relevant décorations, proportions, ordonnances architectoniques, rapports harmoniques ou désordre du dessin, rapports avec les formes de l'architecture savante. [...] C'est cette démarche qui lui a permis de combattre la confusion naïve entre art populaire et pittoresque, comme le mépris longtemps voué par les historiens de l'art à l'encontre de cet *art populaire*, en une période où la production esthétique vernaculaire s'évanouissait, alors que les contrefaçons réputées populaires se multipliaient.²²⁰

Les bases de la typologie de Leroi-Gourhan transparaissent également dans la muséographie et les zones de texte de la galerie d'étude. Comme le remarque Chiva à propos de Rivière, « l'esthète des formes pures et de la beauté fonctionnelle fut aussi le bénédictin de la description ethnographique qui se veut aussi objective et dénuée d'intention esthétisante que possible »²²¹. Ces descriptions minutieuses offrent un contrepoids des plus contrastés face aux objets *flottants* exposés.

La place du singulier

Sur le site Internet du MNATP autrefois en ligne, on précisait que la famille des *arts populaires* recoupait sept thèmes : le jeu, le spectacle (cirque, fête foraine,

²¹⁹ Il dirige avec Rivière la grande enquête en Aubrac, entre 1964 et 1968. « Il s'agissait d'étudier un *établissement humain* caractérisé par une économie d'élevage à vocation fromagère qui s'était constituée dans la seconde moitié du XIXe siècle. » L'objectif consiste à décrire le tableau complet des activités techniques, sociales et culturelles des communes occupant les hauts plateaux d'altitude situés à l'intersection du Cantal, du Lot et de l'Aveyron.

²²⁰ Chiva, n. p.

²²¹ *Ibid.*

théâtre de marionnettes), la littérature, la danse, la musique, le costume et les arts visuels (arts appliqués, styles, arts graphiques et arts plastiques). Reconnaisant sa nature plurielle, on mentionnait que

l'art populaire, expression de la catégorie sociale la plus nombreuse, revêt les formes les plus diverses. En même temps, il représente une variante d'une même culture qui prend différentes formes selon les catégories sociales. [...] Dans ce cadre, l'art populaire développe à son tour une esthétique adaptée à tous les supports dans la recherche de l'excellence. Que ce soit pour les figurines en terre cuite des santons, les silhouettes en métal découpé des girouettes, les grands coffres de bois peint rouge et argent qui enferment la girafe ou l'hippopotame des parades de cirque, partout un art sans artiste invente des univers, îles de matières et de formes.²²²

Au sein des mises en exposition du MNATP, on ne trouve pas uniquement des objets usuels associés aux pratiques sociales ritualisées et à la « traduction de la vie quotidienne »²²³. L'institution s'est aussi intéressée aux *arts plastiques*. Dans l'exposition *Trésors d'art populaire dans les pays de France* présentée en 1956, Rivière propose un « classement de l'art populaire à la manière d'un muséologue, c'est-à-dire par matières regroupées en deux grandes fonctions : les arts plastiques et les arts appliqués »²²⁴. On peut penser que les objets de type industriel faits marginalement, de même que les objets artisanaux éloignés de la série et les objets uniques réalisés par l'ouvrier parallèlement à ses commandes, relèvent de ce premier groupe. André Desvallées précise qu'ils ont « installé tout ce à quoi on s'attendait pour justifier le titre de musée des arts et traditions populaires ». Il admet toutefois que l'« on trouve des objets ordinaires un peu sublimé. De fait, les faïences décorées relevaient d'un quotidien exceptionnel. Les gens achetaient ces pièces pour décorer leur mur ou leur vaisselier, et s'en servaient exceptionnellement pour les fêtes »²²⁵. L'introduction de ces objets d'exception, plus esthétiques, réaffirme-t-elle l'idée, chère à Rivière, de l'indispensable présence du singulier dans l'expression collective ? Ces *trésors du quotidien*, qui n'ont rien de banal, signifient-ils la part artistique donc singulière de l'expression populaire ? Deviennent-ils,

²²² Réunion des musées nationaux, *site du Musée national des arts et traditions populaires et du Centre d'ethnologie française*, http://www.musee-atp.fr/homes/home_id24691_u112.htm. Consulté le 10 décembre 2005.

²²³ Desvallées, entretien. Il ajoute n'avoir « jamais eu de préjugé artistique lors de la sélection des objets, que leur réaction était de vouloir traduire le quotidien ».

²²⁴ Simard, « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept », p. 16.

²²⁵ Desvallées, entretien.

paradoxalement, les porte-voix de l'art populaire dans le contexte expositionnel, devant les objets moins séduisants ?

André Desvallées, arrivé dans les rangs de l'établissement en février 1959 à titre d'assistant-conservateur, tente d'éclaircir la nature de l'art populaire. D'entrée de jeu, Rivière lui délègue la présentation de l'exposition sur les coiffes²²⁶, après quoi il lui confie le département de l'artisanat du musée – une section qui, en 1963, fait partie des douze secteurs scientifiques du musée, avec le costume, les coutumes et les croyances, la danse, l'équipement domestique, l'esthétique, l'ethnomusicologie, l'histoire, les jeux, la littérature, les techniques d'acquisition et de production, et les structures socio-économiques. Les ouvrages de Leroi-Gourhan l'aident alors à perfectionner ses connaissances et ses réflexions. Il s'y réfère au moment de définir l'art populaire, frappé par les distorsions entre fonction et finalités artistiques. Il le cite dans la préface de sa publication sur les *Arts populaires des pays de France* (réalisé en collaboration avec Rivière), en ce que « la double nature de l'art, collective et personnelle, fait qu'il est impossible de séparer complètement le payant du gratuit, l'art pour quelque chose de l'art pour l'art »²²⁷. Desvallées propose de définir l'art populaire comme « une production usuelle qui reçoit une forme exceptionnelle » grâce à l'exercice d'un talent particulier. Cette conception rappelle les propos de Pierre-Louis Duchartre, qui parle de « la note d'art indispensable ajoutée à l'utilité de l'objet »²²⁸, et ceux de Nicolas Bouvier²²⁹, qui cible deux éléments généraux indissociables à l'identification de l'art populaire : une recherche esthétique liée à une fonction pratique (laquelle n'est pas seulement mécanique ou matérielle); ainsi, pour un paysan de montagne, un ex-voto est aussi fonctionnel qu'un pétrin, menant à l'idée que certaines œuvres ont une utilité plus matérielle et d'autres une utilité plus spirituelle. Sous cette lentille, une frange seulement de la production artisanale – des créations du paysan, de l'équipement du berger, des broderies destinées à la sphère domestique, des travaux d'une religieuse – se porte candidate à l'art populaire. Pour Desvallées,

²²⁶ Renvoyant à ce projet initial, il dit : « Rivière m'a tout appris dans le domaine de la muséographie. » Desvallées, entretien.

²²⁷ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, tome 2, Paris, 1965, p. 207-208.

²²⁸ Pierre-Louis Duchartre (alors secrétaire général de la Commission nationale des arts populaires de la France et de ses colonies), s. d., dactylographié. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

²²⁹ Nicolas Bouvier, *L'art populaire en Suisse*, Carouge / Genève, Fondation Suisse pour la culture / Editions Desertina / Editions Zoé, 1999, 300 p.

Lorsque l'artisan est soutenu en même temps que par son expérience technique, par le désir d'affirmer sa personnalité sociale, professionnelle ou simplement individuelle, il oublie partiellement ou totalement la fonction de l'objet. Il abandonne alors la recherche de la forme fonctionnelle au profit de la forme symbolique, à moins qu'il ne choisisse de surcharger l'objet d'une iconographie abondante qui finit par le rendre inutilisable.²³⁰

Ce qui incite Desvallées à rapprocher certaines pièces d'art populaire d'œuvres plus excentriques, pouvant « relever de la liberté totale avec laquelle un artisan autodidacte mêle univers quotidien et fantasmes : un art spontané que Jean Dubuffet appelle " art brut ". Un ancien vigneron de Vuillafans (Doubs), Xavier Parguey (1876-1948), ruiné après la guerre de 1914 et vivant en marginal, a sculpté l'outillage de la vie agricole, en réponse à la forme du bois et au gré de son imagination »²³¹. Un exemple qui nous permet d'évoquer d'autres œuvres du même genre issues de collections autres que celles du MNATP, comme les vases densément ornements de Louis Léopold Thuillant (figure 1.22) ou les sculptures-machines d'Émile Ratier (figure 1.23). Pensons, comme le mentionne à son tour Martine Houze, à la singularité de certains coffrets à dentelle auvergnats ou aux soupières du chirurgien potier Pierre-Innocent Guimonneau de la Forterie (1726-1794) (figure 1.24). Ces travaux rappellent que le champ de l'art populaire se constitue aussi et souvent de pièces atypiques et hors courant, difficile à dater, à localiser et à décrire.

Nous retenons donc que les années Rivière au MNATP participent activement à forger la notion d'art populaire en France, tel que nous la connaissons encore aujourd'hui. Deux observations générales se dégagent de cette section. La première concerne la muséographie des expositions, qui puise à différentes influences, et oriente la lecture de l'art populaire : à la recherche d'un « fonctionnalisme muséographique » et d'une forme de reviviscence, Rivière tente de saisir le visiteur par un effet de réalité nouvelle, en lui rendant sensible l'expérience reconstruite des styles de vie, des modes de pensée et des périodes révolues. Il réalise non seulement des reconstitutions (unités écologiques) où l'objet est replacé dans son cadre d'origine, mais élabore des mises en scènes élégantes et épurées, dans lesquelles l'objet est élevé au rang de document. Qu'il soit inséré dans une série

²³⁰ Desvallées et Rivière, p. 188.

²³¹ *Ibid.*, p. 204. Certains objets *exceptionnels* sont à la source d'une tradition. Leur distinction suscite l'attention des collectionneurs et l'appropriation de motifs par les pairs ou les membres de la communauté.

pour illustrer la notion de décalage chronologique ou isolé, l'objet sélectionné fait état d'un désir constant chez Rivière d'harmoniser esthétique et rigueur scientifique. Ce qui nous conduit à la deuxième observation, qui concerne cette fois le parti pris de Rivière pour certains objets, qui n'ont rien d'objets banals. Desvallées constate qu'ils relèvent d'« une production usuelle qui reçoit une forme exceptionnelle » grâce à l'exercice d'un talent particulier. Exposés dans les salles du MNATP, ces *beaux* objets représentent la part artistique donc singulière de l'expression populaire. Ce qui nous amène par conséquent à stipuler que l'art populaire est d'abord et avant tout la réunion de *trésors* du quotidien.

(1) 1.4.4 Du MNATP au MuCEM : un avenir pour l'art populaire ?

La recherche du caractère représentatif

Soixante-dix-huit ans après sa fondation et trente-trois ans après l'ouverture de sa galerie d'étude, le MNATP annonce la fermeture de ses galeries en 2005 et en même temps son départ de la capitale française. Ses collections seront éventuellement installées à Marseille dans un nouveau complexe muséal, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), dont l'ouverture est prévue pour 2012. Créé au seuil du 21^e siècle dans un contexte de transformations culturelles, notamment lié à la forte croissance démographique de l'Union européenne générée par l'immigration, le musée se pose comme un observateur privilégié de ces nouvelles configurations. Tourné vers des modes de vie qui se croisent, se partagent et parfois s'opposent entre l'Europe et la Méditerranée, ce musée de société propose de dépasser les frontières habituelles entre domaines et disciplines, prédisant un renouvellement de l'approche de l'art populaire observée jusqu'alors au MNATP. Né dans le contexte de la sauvegarde des éléments de la civilisation rurale française, suivant des critères de sélection souvent subjectifs, l'intérêt pour l'art populaire se développe désormais autour de son potentiel unificateur et représentatif.

En 2006, le directeur annoncé du MuCEM, Michel Colardelle, n'entend pas accorder de statut particulier à l'art populaire, remettant même en question la pertinence de la notion et de ses fondements.

L'art populaire m'intéresse avant tout comme un élément dans une construction sociale complète et transversale. Sans quoi nous devrions posséder à la fois l'œuvre du plus grand des artistes (une *Maternité* ou une *Annonciation* par exemple) et celle créée par un artiste populaire [...], gravée sur un bout d'ardoise. Même si cette présentation aurait toute sa pertinence, le MuCEM n'aura jamais de Léonard de Vinci ou de Rubens ».²³²

Ceci, en raison de la complémentarité institutionnelle des collections entre institutions nationales françaises.

L'approche favorisée par les directions précédentes tendait selon lui à isoler des objets exceptionnels aux dépens d'une lecture caractéristique d'une culture ou d'un fait. La galerie culturelle du MNATP lui semblait contenir un nombre important d'objets singuliers, souvent mal documentés, sélectionnés pour leur qualité esthétique au détriment de leur représentativité. « L'objet exceptionnel ne raconte pas l'histoire des gens. Il a sa place dans un musée d'archéologie ou dans un musée d'art. Dans un musée d'histoire et d'ethnographie cependant, il s'agit presque d'une contre-illustration de la réalité. »²³³

Observant une posture démocratique qui refuse la notion hiérarchique de modèle, la nouvelle structure tend plutôt à se tourner vers l'identification de valeurs partagées par des individus issus d'univers sociaux très différents. Le défi consiste à trouver « ce qui arme moralement le comportement des individus en société depuis Jacques Chirac jusqu'au dernier casseur de la banlieue »²³⁴. Comme le précise Colardelle, ce « fonds commun », vu comme l'expression d'une cohésion sociale, n'empêche pas à chacun de se distinguer : « Nous partons d'un autre point de vue, où la culture représente l'ensemble des signes qui permettent aux sociétés et à leurs membres de se reconnaître comme solidaires et par conséquent de se différencier des autres. »²³⁵ Proposant d'affiner les critères de sélection de ses prédécesseurs, il consent à

cette recherche du général et du particulier, du signifiant par rapport à un contexte, par rapport à un temps. [...] On trouve à la fois des traits communs reconnaissables par un nombre suffisant de personnes, et un engagement

²³² Colardelle poursuit : « Il semble que les *croûtes* puissent être légitimes (dans un musée comme le nôtre), mais pas les *beaux objets*. Et nous savons que la légitimité d'un musée repose sur sa collection. » Michel Colardelle, entretien avec V. Rousseau, Paris, 5 avril 2006. New York, archives de l'auteur.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ « Conversation Michel Colardelle / Philippe Foulquié », *Magazine. Friche La Belle de Mai*, section « Ce qui s'invente ici », avril 2007.

identitaire personnel qui permet de s'affirmer au sein d'un groupe. Cette représentativité est d'ordre scientifique. Dans toute représentation sociale, il y a un double mouvement antagoniste : celui de montrer son appartenance par la banalité et l'appropriation collective d'un modèle (d'un code), et celui nécessaire de marquer une distinction, une individualité. [...] Je suis par-dessus tout intéressé par le mouvement social. Les objets que le musée collectionnera seront les plus pertinents pour illustrer ce mouvement.²³⁶

Quels objets relevant de l'*art populaire* pourraient être passibles de retenir l'attention du MuCEM ? Colardelle donne l'exemple d'un

carnet de cartes postales, créé en 1918, par un certain Marius. À mon sens, cet objet de peu de valeur – acheté à environ 60 euros – est *beau* et significatif, en ce qu'il porte son contexte avec lui. Il témoigne d'un génie particulier, en même temps qu'il s'agit d'une représentation des plus banales, d'un fait de société. Tout le monde à l'époque pouvait se reconnaître dans cet objet. Les cartes sont magnifiques : il a peint des décors à l'aquarelle, comme on en faisait alors. Usant d'une écriture ronde et légèrement inclinée, il a retranscrit à la plume des poèmes sélectionnés dans la littérature. L'utilisation de thèmes comme la paix, la beauté du monde et l'espoir d'un monde meilleur donne à penser qu'il s'agit d'une personne religieuse. D'un point de vue d'historien et d'ethnologue, cet objet est représentatif de l'après-guerre. Il suffit de voir les stèles funéraires et les stèles commémoratives dans les villages de France à ce moment. En France et en Allemagne, la religiosité était très forte. On possédait encore une maîtrise extraordinaire de la représentation et du dessin.²³⁷

Colardelle prend aussi l'exemple d'un objet, celui-là *repoussant*, acquis au Carnaval de Fort-de-France :

Il s'agit d'une maquette de 1,55 mètres de haut qui représente les événements entourant l'attaque des tours du World Trade Center. Des avions entrent en collision avec les tours, de la fumée s'en échappe, des poupées *Barbies* sautent par les fenêtres, un hélicoptère américain tire des roquettes partout sur le site. Au pied des tours, des silhouettes découpées aux effigies de George W. Bush et Oussama Ben Laden satisfont leurs pulsions sexuelles. Cette pièce, produite dans les suites de l'attaque du 11 septembre, était parfaitement représentative du caractère vengeur, outrancier et sexualisé du carnaval, déviant par rapport à l'ordre établi. C'est le lieu d'un rétablissement de l'ordre par la dérision et l'appropriation collective. On y côtoie le génie particulier des individus au sein d'un génie local.²³⁸

²³⁶ Colardelle, entretien.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

Dans son article intitulé « Existe-t-il encore un art populaire dans la société de la mondialisation », Colardelle pose la question de l'actualisation de l'art populaire. Selon lui, « les skate-boards, ornementés de graphies et de tags, traduiraient une vision modernisée – certes discutable – de l'art populaire »²³⁹. Il y voit un mode d'expression complexe et ritualisé, marqué par l'âge et le niveau social. Ces « tributs urbains » se fabriquent des représentations gouvernées par d'autres hiérarchies qui, dans l'espace public, s'incarnent par des gestes et des prises de position.

Le sens accordé au populaire

Les nouvelles orientations du MuCEM nous aident à mieux cerner leur conception actuelle de l'art populaire, ne serait-ce qu'en observant les communautés visées pour les acquisitions. Par exemple, les œuvres réalisées par les psychotiques et les personnes atteintes de maladies mentales, généralement associées à l'art brut, sont exclues (comme elles l'étaient au MNATP).²⁴⁰ La folie et la marginalité (même si celle-ci est relative) des tagueurs, des graffiteurs ou des « skateboarders » renvoient à deux sphères sociales différentes. Lorsque Colardelle a été approché par des intervenants des milieux médical et psychiatrique pour suggérer la donation d'une œuvre créée par un de leurs patients, une réflexion sur les limites de l'art populaire s'est imposée :

On me disait que la folie était le fait le plus partagé du monde, qu'elle était l'expression d'une individualité exacerbée et qu'on en trouvait des reflets dans la société entière. Les débats n'ont pas permis de trancher. C'est un des rares cas où j'ai refusé une donation parce que je n'ai pas réussi à lui trouver une légitimité intellectuelle qui rejoigne les fondements de notre musée. Dix ans plus tard, aurions-nous le même raisonnement ? La notion de représentativité, que nous devons cultiver, nous éloigne de l'objet unique, trop individualisé. Par exemple, je considère l'œuvre du facteur Cheval comme de l'art brut ou de l'art naïf, et non pas comme de l'art populaire, au sens où sa popularité n'a été acquise que bien longtemps après sa mort (comme pour la plupart des artistes d'ailleurs). Même s'il émerge du populaire, il s'agit d'une exception.²⁴¹

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Contrairement à ses collègues, André Desvallées n'exclut théoriquement pas les productions plus singulières de la définition qu'il donne de l'art populaire.

²⁴¹ Colardelle, entretien.

Selon cette conception, Ferdinand Cheval²⁴² se distingue de ses contemporains et de la communauté qui l'entoure, partageant en cela plus d'affinités avec les artistes d'art brut et les artistes professionnels. De par sa singularité, le *Palais Idéal* se dissocie du cadre social et mental environnant, alors que l'art populaire préfigure et met a priori en lumière un système de formes collectives²⁴³. Colardelle est d'avis que cette œuvre a une plus grande pertinence dans un musée d'art, où l'on applique des critères de jugement esthétique qui ne sont pas les siens, basés notamment sur l'idée d'exception, d'innovation et d'exclusion.

Ce qui me gêne c'est l'idée de l'imposition d'un modèle. On y fabrique des valeurs comme si elles étaient arrivées naturellement dans l'inconscient des gens, alors que c'est une question strictement hiérarchique. (L'institution artistique), qui impose l'art comme une valeur commune, empêche les postures individuelles, les contestations ou les débats. Le bon goût est déterminé par le pouvoir des marchands, des politiques et des commanditaires, globalement par les riches et la classe dominante.²⁴⁴

Sensible aux enjeux de pouvoir dans les représentations, Colardelle dénonce les manipulations dont l'art est l'instrument. L'art populaire n'y a pas échappé. « Sous le Maréchal Pétain, ces objets ont servi à incarner les valeurs éternelles de la nation : le travail, la famille et la patrie. Cette idée que la terre ne ment pas. Il s'agit d'une construction parfaitement falsifiée. »²⁴⁵ Il y a, selon lui, une posture à observer afin que l'art populaire ne soit à nouveau l'objet d'un endoctrinement ou d'une lecture hiérarchique qui mette de l'avant sa relation de subordination à l'art savant.

Je défends la notion d'une muséologie de la rupture, de l'interrogation, du questionnement. Je suis en faveur d'un décentrement du regard. [...] À l'intérieur de chaque discipline, je récuse l'idée d'une école de pensée. Par exemple, l'École des Annales a répudié l'histoire des batailles et l'histoire événementielle. C'est à mon avis une erreur de ne pas tenir compte de l'histoire populaire ou de l'histoire des mentalités, autant que de ne pas tenir compte de l'histoire construite, politique et diplomatique.²⁴⁶

²⁴² Pour approfondir l'œuvre de Ferdinand Cheval et connaître sa fortune critique, se référer à l'excellente étude produite par Jean-Pierre Jouve, Claude Prévost et Clovis Prévost, *Le Palais idéal du facteur Cheval : quand le songe devient la réalité*, Hédouville, A.R.I.E. Éditions, 1994, 360 p.

²⁴³ À ce titre, Colardelle donne l'exemple de l'ouvrage de Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines* (1973).

²⁴⁴ Colardelle, entretien.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

Le titre d'une publication et d'une exposition récente du MuCEM, *Trésors du quotidien*²⁴⁷, semble néanmoins réitérer le problème des hiérarchies et du caractère *exceptionnel* de l'art populaire justement en cause. Colardelle précise toutefois que cette attribution séduisante vise d'abord des fins promotionnelles et veut « répondre à une question récurrente que les fonctionnaires et les politiciens posent aux dirigeants du musée : " Quel est LE chef-d'œuvre de votre institution ? " »²⁴⁸ Sous cet angle, le terme *trésors* renvoie à la richesse et à la diversité des collections constituées par le MNATP et le MuCEM. Elles regroupent des objets « devenus particulièrement rares voire uniques, mais qui en leur temps étaient communs, des fabrications artisanales aujourd'hui remplacées par des productions industrielles de série, des œuvres de ce qu'il est convenu d'appeler *art populaire*, dont on ne perçoit pas, faute des éléments de comparaison nécessaires, l'intrication avec l'art officiel ou avec celui d'autres catégories de la société. »²⁴⁹ Ces créations font en quelque sorte office de vestiges. Le site Internet de l'exposition résume d'ailleurs la conception de l'art populaire qu'entend défendre l'institution : ces objets « révèlent l'humain tant dans sa solitude et son individualité que dans son partage et sa communion avec la collectivité »²⁵⁰.

En somme, nous constatons que le MuCEM contribue par ses actions à un questionnement en profondeur de la notion d'art populaire. Ceci, non pas dans l'optique de perpétuer l'utilisation du terme comme catégorie à part, mais au contraire pour favoriser son éclatement en favorisant une approche transdisciplinaire de l'objet. On ne s'intéresse pas à l'objet *exceptionnel*, comme le fait le musée d'art, mais à l'objet *représentatif* qui raconte l'histoire des gens et fait état de valeurs partagées. Colardelle explique que ce type d'objets révèle « l'humain tant dans sa solitude et son individualité que dans son partage et sa communion avec la collectivité ». Cette réflexion sur le sens accordé au populaire laisse présager une distinction avec les directions précédentes. Elle annonce également une plus

²⁴⁷ L'exposition *Trésors du quotidien ?* est présentée au Musée Henri-Martin de Cahors du 25 janvier au 12 mai 2008, sous le commissariat de Michel Colardelle. La publication, signée par Denis-Michel Boëll, contient une préface de Michel Colardelle : *Trésors du quotidien. Du Musée des arts et traditions populaires au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, p. 7-11.

²⁴⁸ Colardelle, entretien

²⁴⁹ Colardelle, in Boëll, p. 8.

²⁵⁰ « Trésors du quotidien », site du MuCEM, <http://www.tresorsduquotidien.culture.fr/>. Consulté le 10 juin 2007.

grande cohérence dans la définition de l'art populaire, doublée d'un désir d'évacuer les risques de manipulation dont il a été l'objet dans le passé.

En conclusion, cette première partie du chapitre I de la thèse nous a permis de cibler les principales étapes de la valorisation de l'art populaire en France. Nous avons pu remarquer que ce mécanisme implique des agents, des valeurs et des dispositifs. Il a été enclenché par les artistes professionnels, qui les premiers prirent conscience de l'importance de ces objets. Leur appréciation, qui a connu différentes fortunes et divers degrés, est allée de la simple révérence à l'endroit de ces créateurs autodidactes à l'élaboration de collections et de musées personnels accessibles au public. L'intérêt pour l'art populaire s'est successivement ou parallèlement développé chez les scientifiques et dans les milieux savants. Les études en arts populaires qui en ont découlé, qu'elles aient été réalisées par des historiens de l'art, des folkloristes ou des conservateurs, sont restées toutefois isolées. Ce champ de connaissance s'est difficilement imposé, pour connaître un essor à la fondation du MNATP à Paris – qui est devenu un lieu de référence en la matière. Sous l'égide de Georges Henri Rivière et des directions suivantes, ces objets ont été conservés, exposés et diffusés dans le cadre de publications. La refonte du musée dans la structure du MuCEM et les nouvelles orientations de l'établissement font par ailleurs état d'intentions plus précises sur la définition et l'avenir de la notion d'art populaire, marquant en cela une différence avec les directions précédentes.

DEUXIÈME PARTIE

LA VALORISATION DE L'ART POPULAIRE AU CANADA

(2) 1.1 L'ancrage de l'art populaire au Québec

L'intérêt pour l'art populaire au Québec, et plus largement l'engouement pour le patrimoine de la province, s'affirme à l'ombre de l'avènement de la modernité artistique²⁵¹, durant l'entre-deux-guerres. Il se matérialise dans les suites de la crise économique, plus concrètement autour de 1937, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, durant cette période historique imbibée d'idéologies nationalistes, alimentées par le gouvernement de Maurice Duplessis et l'Union Nationale actif entre 1936 et 1939. Ce contexte d'ancrage intellectuel et politique, nous l'examinerons dans cette deuxième partie, influence de façon décisive et récurrente la définition de l'art populaire dans la province, mais aussi, et par effet d'entraînement, au Canada.

À la même époque, en Europe, le régime nazi inaugure en 1937 à Munich la tournée de l'exposition *Entartete Kunst* (Art dégénéré)²⁵², présentée jusqu'en 1941 dans différentes villes du troisième Reich. En faveur d'un art officiel qui exalte les valeurs éternelles du travail, de la famille et de la patrie, les organisateurs de l'événement ont pour objectif de discréditer l'art moderne en lui juxtaposant les productions de malades mentaux. Dans la foulée, les *arts mineurs* – auxquels sont associés les productions d'art populaire – sont relativement épargnés et réquisitionnés pour servir l'idéologie du mouvement. C'est aussi en 1937 à Paris qu'est présentée l'exposition *Les maîtres populaires de la réalité*, organisée par le Musée de Grenoble, pour ensuite voyager à Zürich, à Londres et à New York jusqu'en 1938. La même année, Georges Henri Rivière annonce – nous l'avons traité plus tôt – la

²⁵¹ Parcourir à ce titre l'ouvrage d'Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec (1919-1939)*, Québec, Nota Bene, 1998, 395 p.

²⁵² Il est possible de consulter la reproduction du guide de l'exposition *Ausstellungsführer Entartete Kunst*. s. l., 1969, 30 p.

création du MNATP lors du Congrès international de Folklore qui se tient entre le 23 et le 28 août 1937 dans le cadre de l'Exposition universelle inaugurée plus tôt en mai.

(2) 1.1.1 Mise en place des réseaux : 1937, un carrefour

L'intérêt pour l'art populaire survient d'abord dans le contexte de la *redécouverte* des traditions et du renouvellement des savoir-faire amorcés au début du siècle, stimulé par les pouvoirs publics, sur fond de préoccupations économiques et identitaires. Cette effervescence donne naissance à différentes formes associatives, ainsi qu'à des initiatives gouvernementales de valorisation et de reconnaissance.

Au nombre de celles-ci, figure l'incorporation en 1906 de la Canadian Handicrafts Guild (elle porte le même nom jusqu'en 1973, pour devenir le Conseil canadien des métiers d'arts)²⁵³, une organisation anglophone qui encourage la pratique des métiers d'art sur le plan national. Visant à stimuler et à revitaliser les savoir-faire traditionnels, en particulier au Québec et parmi les peuples autochtones, elle apporte son appui aux communautés immigrantes. Axée sur la commercialisation des produits, elle ouvre un comptoir de vente à Montréal et anime un réseau de boutiques dans les différentes provinces. Afin d'éduquer le public et d'attirer l'attention des gouvernements sur les métiers d'art, elle organise des expositions au Canada et à l'étranger. Elle met également sur pied, vers la fin des années 1920 et au début des années 1930, une série de festivals d'artisanat à l'échelle du pays, avec l'aide de la compagnie de transport ferroviaire Canadien Pacifique.

Quelques initiatives ministérielles ciblées, réalisées dans une logique de promotion du tourisme, ont à leur tour un impact sur le plan de la conservation des œuvres. Parmi celles-ci, notons l'élaboration d'une importante collection durant la première moitié du 20^e siècle par le Ministère de l'Agriculture des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec, dans le but de relancer l'artisanat dans la province. Elle contient des céramiques et des textiles provenant de l'étranger, destinés à servir de

²⁵³ Sur l'artisanat et les métiers d'art au Canada, se référer au site de la Guilde canadienne des métiers d'art (<http://www.canadianguildofcrafts.com>), ainsi qu'aux ouvrages suivants, issus de générations différentes de chercheurs dans le domaine : Cyril Simard, *Artisanat québécois*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1975; Stephen Inglis (dir.), *De main de maître. Les lauréats du Prix d'excellence en artisanat Saidye Bronfman: 1977-1986*, Hull, Musée canadien des civilisations, 1989; Sandra Alfoldy, *Crafting identity : the development of professional fine craft in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005.

modèles aux artisans québécois, ainsi que des outils et des équipements utilisés à l'École des arts Domestiques pour le travail du textile, de la céramique et du bois.²⁵⁴

En plus de la création du Musée de la Province, que nous allons explorer au point (2) 1.3, un geste significatif en matière de valorisation de l'artisanat et des pratiques associés à l'art populaire survient en 1937, lorsque Jean-Marie Gauvreau se voit confier par le gouvernement du Québec le mandat de conduire une vaste enquête ethnographique à travers la province pour documenter les richesses culturelles et artisanales. Gauvreau occupe parallèlement la direction de l'École du Meuble à Montréal (1935-1957), où l'on fait la promotion des valeurs et des techniques artisanales traditionnelles. Bernard Genest spécifie qu'« au cours de ses déplacements, Gauvreau et son équipe rencontrent des artistes, des artisans, des ouvriers et des menuisiers, les membres des cercles de fermières, tous les hôteliers, les propriétaires de comptoirs d'artisanat, les *patenteux*, les débrouillards, etc. Ils accumulent ainsi une documentation importante »²⁵⁵. La réalisation de cet inventaire, qui s'étend jusqu'en 1944, l'incite donc à publier (parmi d'autres) l'ouvrage intitulé *Artisans du Québec*²⁵⁶ (1940), offrant les portraits d'artisans contribuant selon lui au caractère propre de la province : Médard Bourgault (sculpteur), Elzéar Soucy, Léo Arbour, Eugène Leclerc, Zénon Alary, les frères Lebrun (forgerons), Gilles Beaugrand (orfèvre) et Jean-Jacques Spénard (céramiste). De manière générale, les différentes contributions de Gauvreau valorisent le potentiel économique et touristique de l'artisanat, notamment dans les régions rurales du Québec²⁵⁷. Il voit là l'occasion de contrebalancer la perte des savoir-faire liée à l'industrialisation. Il cite d'ailleurs André Siegfried : « Chacun sait la menace que la machine fait peser sur nous. Qui dit machine, dit aussi, dans certaine mesure, collectivisme. Il s'agit en définitive, d'accepter les conditions de la machine, en affirmant la nécessité de

²⁵⁴ Voir Claire Montaigne, « La collection du Ministère de l'Agriculture des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec du Musée de la civilisation », Québec, Musée de la civilisation, 30 juin 2005.

²⁵⁵ Bernard Genest, « La tradition orale et les savoirs artisanaux », *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'IQRC, 2002, p. 51. Cité in Yves Bergeron, « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l'autre au soi », *Rabaska. Revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 3, 2005, p. 20.

²⁵⁶ Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières / Montréal, Éditions du Bien Public / Éditions Beauchemin, 1940, 224 p.

²⁵⁷ On se rappelle que l'artisanat (couvertures, pièces de literie, accessoires de lingerie) de Charlevoix fait l'objet, dès la fin du 19^e siècle, d'un intérêt auprès des touristes anglophones de passage dans la région durant la Croisière du Saguenay. La disparition de cette croisière et la diminution du nombre de villégiateurs notamment anglophones à Pointe-au-Pic affectent l'intérêt pour l'art populaire, qui survit difficilement dans le contexte local après 1960.

l'individu. Sinon, la civilisation tout entière se trouvera en péril.»²⁵⁸ Gauvreau se montre préoccupé par la formation des artisans. Ainsi, devant le succès populaire des frères Bourgault de Saint-Jean-Port-Joli – notamment auprès des touristes américains –, qui prend source en dépit des avatars de la crise économique, Gauvreau initie, avec le soutien du Premier Ministre Adélard Godbout, la fondation en 1940 dans leur localité d'un atelier-école pour éduquer la relève.²⁵⁹

Entre 1937 et 1969, le gouvernement du Québec charge l'historien et critique d'art Gérard Morisset de mener l'inventaire des œuvres d'art du Québec, qu'il consacre à l'architecture, surtout institutionnelle, à la peinture et à la sculpture, de même qu'aux œuvres artisanales et à l'art populaire. De fait, il entend inclure des études sur « les musiciens, les graveurs, les organiers, les tapissiers, les fondeurs, les orfèvres, les ferronniers, tous ceux qui se sont livrés, à quelques degrés que ce soit, aux arts majeurs et aux arts dits mineurs »²⁶⁰. Tel que mentionné sur un site gouvernemental québécois relatif aux grands inventaires nationaux, alors que Jean-Marie Gauvreau « entendait documenter un patrimoine vivant pour soutenir sa pérennité, Gérard Morisset formait le projet d'archiver un patrimoine en voie de disparition. (Il) entreprend sur le terrain d'abord, dans les fonds d'archives par la suite, l'inventaire du patrimoine artistique et architectural dont il assiste à la disparition et à la transformation. »²⁶¹ L'axe de travail priorisé par cet intellectuel, pionnier dans la valorisation et la vulgarisation du patrimoine artistique et architectural du Québec, s'inscrit dans le contexte idéologique de cette époque, imprégnée de nationalisme canadien-français.

²⁵⁸ André Siegfried, citation tirée de la conférence qu'il prononce à Zurich le 21 mai 1949. In Jean-Marie Gauvreau, *L'artisanat du Québec*, Ottawa, Société royale du Canada, 1949, p. 23. Collection « Mémoires de la Société royale du Canada », tome XLIII, 3^e série, section 1, 1949.

²⁵⁹ Sur l'atelier-école de Saint-Jean-Port-Joli et les Bourgault, lire Angéline Saint-Pierre, *Médard Bourgault, sculpteur*, Montréal, Fides; Médard Bourgault, *Journal*, Saint-Jean-Port-Joli, Corporation Maison-musée Médard-Bourgault, 1991; Monique Miville-Deschênes et Michel Dumais, *Au pays des miens : récits de vie et généalogies de Saint-Jean-Port-Joli. Ouvrage publié dans le cadre des fêtes du 325^e anniversaire*, Cap-Saint-Ignace (Québec), Plume d'oie, 2001.

²⁶⁰ Gérard Morisset, « Mémoire sur l'Inventaire des œuvres d'art de la Province de Québec », Québec, 1^{er} septembre 1936, cité in Michel Cauchon, « L'Inventaire des œuvres d'art », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1981, p. 36.

²⁶¹ « Les grands inventaires nationaux », *site du Ministère Culture, Communications et Condition féminine*, <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=1909#oeuvres>. Consulté le 15 février 2010. Paul-Émile Borduas fait partie de l'une et l'autre des équipes chargées de la réalisation de ces deux projets d'inventaires majeurs. En 1937, il accepte un poste de professeur à l'École du Meuble de Montréal, sous la direction de Jean-Marie Gauvreau de 1937 à 1944, poste qu'il perd peu de temps après la parution du *Refus Global* à l'automne 1948.

Dans le milieu universitaire, la création de la Chaire de Folklore et la fondation des Archives de Folklore à l'Université Laval à Québec en 1944, dans les suites du deuxième Congrès de la langue française en 1937, annonce l'intérêt soutenu que les chercheurs associés à l'institution de Québec vont manifester à l'égard de l'art populaire. Teintées au départ d'une vision nationaliste et nostalgique, les études issues de ce réseau académique se tournent vers le monde rural et les traditions folkloriques des francophones en Amérique du Nord. Toutefois, comme le rappelle Yves Bergeron, « il faudra attendre la décennie 1970 pour que les folkloristes québécois s'intéressent à nouveau à l'étude de la culture matérielle »²⁶², donnant l'exemple de la publication de Gauvreau qui, malgré une large diffusion, trouve alors peu d'échos. Il faut dire que le titulaire de la Chaire et des Archives, Luc Lacoursière, centralise ses recherches sur les traditions orales, notamment la chanson populaire. Laissant au nouveau musée de la Province le domaine des témoins de la culture matérielle, Lacoursière décide de privilégier la collecte des contes, des légendes, des chansons, des coutumes et des croyances populaire du Québec. Cette période signe d'ailleurs la disparition des collections d'enseignement du musée ethnologique, en place depuis 1867 à l'Université Laval, dans laquelle on retrouve des objets issus de cultures étrangères. Ces objets exotiques éparses ne conviennent plus au nouveau programme centré sur l'exploration de la culture populaire de la province.

Dès la fondation du programme, en 1944, l'ethnologue Marius Barbeau se joint à l'équipe de l'Université Laval et y enseigne. En décembre de la même année, il fait partie, avec Guy Frégault, Alain Grandbois, Lionel Groulx et François Hertel, des intellectuels mobilisés pour la fondation de l'Académie canadienne-française (active jusqu'en 1994, date où elle change de nom). Partisan de la survivance française en Amérique du Nord, Barbeau publie en 1937, à l'occasion du Deuxième Congrès de la langue française, l'ouvrage *Québec où survit l'ancienne France* (Québec, Librairie Garneau). En 1942, il enchaîne avec *Maîtres artisans de chez-nous* (Montréal, Zodiaque), où il est notamment question de créateurs reconnus pour leurs thèmes animaliers. Si Barbeau se rallie aux préoccupations qu'entretiennent ses collègues pour le patrimoine immatériel, il ne se détourne pas pour autant de l'étude des

²⁶² Bergeron, « Naissance de l'ethnologie », p. 20.

objets de la vie quotidienne, étant toujours à l'emploi (jusqu'en 1948) du Musée national de l'Homme à Ottawa. Au cours des collectes qu'il réalise pour le compte de ce musée, il associe des pratiques culturelles et artistiques traditionnelles à l'appui de ses conceptions, comme l'œuvre de Médard Bourgault, qu'il découvre à la fin des années 1910. Barbeau le situe dans la lignée du sculpteur Louis Jobin, affilié à l'école de la côte de Beaupré (soutenue par Monseigneur de Laval en 1670), garant d'une tradition puisant ses origines dans l'ancienne France. Dans l'une des lettres qu'il lui adresse au cours de ces années, Barbeau n'hésite pas à intervenir dans la démarche de l'artiste,

lui faisant part des intérêts qu'il a suscités chez des amis collectionneurs désireux d'acheter de ses œuvres, le docteur Gabriel Nadeau étant l'un des premiers parmi eux. Bourgault répond à l'appel et commence à sculpter sur commande. Et Barbeau écrit des articles qui font connaître sa sculpture. [...] Il fait pénétrer Bourgault dans le cercle des expositions publiques où il lui demande d'apporter ses œuvres et de s'exécuter devant les visiteurs. Il le « produit » ainsi à Québec, La Malbaie, Toronto, Ottawa, New York, Montpellier, Montréal, Saint-Jean et Jonquière.²⁶³

Ce n'est pas sans partialité qu'il déconseille à Bourgault de suivre un stage à l'École des Beaux-Arts de Montréal qui lui est offert au début des années 1930, prétextant que ces influences extérieures risquent de lui faire perdre sa spontanéité et sa naïveté.²⁶⁴ Barbeau observe des positions fermes sur l'importance de valoriser un art national, qui s'abreuve au nouveau territoire d'accueil, non sans entretenir le souvenir de la mère patrie :

Nos artistes doivent puiser dans les matières folkloriques, ou encore dans les arts indigènes. Matière à les inspirer dans leurs propres arts. C'est comme ça qu'ils formeront leur personnalité. Il n'y a pas à copier ces choses là, mais il s'agit de s'en nourrir et de s'exprimer indépendamment. Nous avons chez nous les meilleures sources du monde en matière de folklore. Rien n'empêche nos artistes de devenir l'égal des artistes des autres pays.²⁶⁵

Cette recherche d'un art québécois authentique rejoint les remarques exprimées plus tôt par Jean Désy, ambassadeur du Canada au Brésil, à l'occasion de l'exposition *Peinture canadienne contemporaine*, qui prend place au Musée des beaux-arts de Rio de

²⁶³ Paul Carpentier, « L'art populaire et Marius Barbeau le populiste », in Pascale Galipeau, *Les Paradis du monde*, Hull, Musée canadien des civilisations, 1995, p. 80.

²⁶⁴ Marius Barbeau, lettre à Médard Bourgault, s. d. Saint-Jean-Port-Joli, archives Médard Bourgault.

²⁶⁵ Marius Barbeau, in Réal Benoît, *Marius Barbeau et le folklore canadien-français*, film, série « Profils et paysages », Canada, Office national du film, 1959.

Janeiro en 1944 : « L'art du Canada est en pleine voie de cristallisation. Pour atteindre une expression vraiment nationale, il doit finir d'absorber, de digérer les apports divers qui l'alimentent. Celui du "berceau", de la France, qui est décisif. L'apport anglais et aussi les survivances séculaires de l'art folklorique – tant indigène que celles du vieux-monde. »²⁶⁶ Une sélection d'artistes populaires de Charlevoix est intégrée à l'exposition.

Au cours des années trente, quelques artistes professionnels québécois tournent, à l'instar des scientifiques et des agents culturels, leur regard vers le mode de vie traditionnel des campagnes, qui devient le thème central de leur peinture. Cet attrait à valeur de commentaire social s'inscrit dans le contexte des débats sur la sauvegarde de l'identité canadienne-française qui a cours alors. Dans sa publication intitulée *Peinture canadienne des années trente*, Charles C. Hill lie en effet les manifestations du régionalisme pictural²⁶⁷ du Québec au nationalisme. Ceci, au moment même où en France, le pays occupé élabore son idéologie et son identité culturelle sur le folklore paysan et la ruralité. Hill mentionne que durant ces années au Québec, « un groupe d'artistes et d'historiens établis dans la région du bas Saint-Laurent partage l'intérêt de Biéler pour la vie rurale et les arts populaires. Depuis le milieu des années vingt, Marius Barbeau [...] organise chaque année un festival folklorique qui se déroule au Château Frontenac, à Québec; on y présente des œuvres artisanales et on y fait revivre les chants et les danses traditionnelles »²⁶⁸. Les sujets paysans imprègnent la peinture de Biéler, dans la foulée de son déménagement à l'Île d'Orléans à l'automne 1927, revenant alors d'un séjour prolongé en Europe où il est « inspiré par le courant littéraire régionaliste qui se développe en France au cours des années vingt »²⁶⁹. Ces sujets sont idéalisés chez Horatio Walker, se traduisent de façon plus pittoresque chez Marc-Aurèle Fortin, alors que Clarence Gagnon se concentre sur l'élément humain.

²⁶⁶ *Canadian Art in Brazil. Press Review / Art canadien au Brésil. Revue de presse*, s.l., s.d., p. 61. In Philippe Dubé, « Peintre-chroniqueur », Philippe Dubé, David Karel et Philippe Baylaucq, *Marcel Baril : figure énigmatique de l'art québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 195.

²⁶⁷ Lire Virginia Nixon, « The Concept of "regionalism" in Canadian art history », *The Journal of Canadian Art History*, vol. 10, no. 1 (janvier 1987). L'auteur étudie l'utilisation du terme « régionalisme » associé à l'art canadien des années 1930 et 1940, affirmant qu'il est dérivé de la théorie sur l'art américain. Initialement, il s'inscrit dans le contexte du rejet du modernisme européen par le Canada et les États-Unis.

²⁶⁸ Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 116.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

La prospérité de Charlevoix en matière d'art populaire n'est pas dû au fait qu'il s'agisse d'une région plus prolifique que d'autres, mais résulte des actions de repérage et de reconnaissance menées par les nombreux villégiateurs qui essaiment la région depuis la fin du 19^e siècle, intéressés par cette matière, tout autant qu'ils sont en quête de pittoresque. Au cours des années trente, quelques artistes québécois sont de passage dans la région. Parmi eux, l'anglophone montréalaise Jori Smith²⁷⁰ et le franco-américain de naissance Jean Palardy (plus tard reconnu comme un spécialiste du meuble ancien au Québec). Le couple élit domicile à Petite-Rivière-Saint-François et forge des liens avec ses habitants.

Pendant deux étés, ils parcourent la région avec l'ethnographe Marius Barbeau, l'aidant dans ses recherches sur la culture de Charlevoix. S'intégrant à la communauté rurale, Smith tire son inspiration des gens dont elle fait la connaissance. À cette époque, sa porte est toujours ouverte, autant dans Charlevoix qu'à Montréal, aux nombreux artistes et intellectuels, notamment à des amis proches comme Jean Paul Lemieux, Marian Scott et John Lyman ainsi que Goodridge Roberts et Alfred Pellam.²⁷¹

De ce nombre, Lemieux manifeste très tôt un intérêt marqué pour l'art populaire, dont il incorpore certaines caractéristiques à son œuvre. On peut imaginer que ses voyages de jeunesse, qui l'amènent en 1929 en Bretagne, au Pays Basque et à Paris, et plus tard aux États-Unis, y sont pour quelque chose dans le développement de cette sensibilité. Dans sa peinture, il aborde les thèmes puisant à la ruralité québécoise par une approche romantique et satirique. À compter de 1937, alors qu'il obtient un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Québec, après deux années d'enseignement à l'École du meuble (1935-1937), il rejoint Barbeau et le couple Smith-Palardy dans Charlevoix durant l'été. Charles Hill rapporte qu'ensemble ils

collectionnent meubles, poteries et sculptures, et passent beaucoup de temps à Baie-Saint-Paul avec la famille Bouchard (artistes populaires) et d'autres artistes. Lemieux s'intéresse passionnément aux arts populaires et, par voie de conséquence, aux artistes siennois du XV^e siècle tel Giovanni di Paolo. La schématisation du style ainsi que la sincérité et la simplicité de l'expression flattent ses goûts modernes. Il voit aussi dans les arts populaires une manifestation authentiquement indigène et prolétarienne, une rupture avec les *beaux-arts*. À l'exemple des artistes mexicains qui ont intégré à leur art

²⁷⁰ Jori Smith, *Charlevoix County, 1930*, Manotick, Penumbra Press, 1998, 94 p.

²⁷¹ CyberMuse, « Jori Smith », *site du Musée des beaux-arts du Canada*, http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/search/bio_f.jsp?iartistid=5117. Consulté le 20 septembre 2009.

politisé les formes artistiques locales, Lemieux veut faire de son œuvre le reflet de la conjoncture socio-politique dans laquelle il vit.²⁷²

Entre 1937 et 1940, Stanley Cosgrove intègre à son tour ce groupe d'artistes dans Charlevoix. Fils d'un père Irlandais, il effectue durant ces années quelques séjours professionnels à New York et au Mexique. À l'instar de nombreux artistes modernes, il est lui aussi interpellé par l'art populaire qui, dans ses propres œuvres, peut se traduire par l'économie de moyens, la présence de formes simplifiées et l'usage d'une palette restreinte de couleurs.

L'intérêt manifesté par ces artistes pour les arts populaires des communautés rurales s'inscrit donc dans le contexte plus large de l'amorce d'un engouement significatif porté à cette époque par leurs pairs en Europe et ensuite aux États-Unis à l'égard des expressions autodidactes. L'exposition *The Art of Common Man* présentée au MoMA en 1932, témoigne d'ailleurs de cette dette. On ne saurait d'ailleurs faire abstraction du rôle joué dans l'implantation de cet intérêt au Québec durant cette période par les artistes new-yorkais Maud Cabot et Patrick Morgan, installés au Domaine Cabot près de La Malbaie durant la saison estivale au cours des années trente. Philippe Dubé rapporte que « de retour d'Europe à la fin des années 1920, (ils) avaient été impressionnés par cet intérêt grandissant pour l'art du terroir, en Allemagne entre autres. Enrichis de cette expérience esthétique, ils vont tenter de recréer dans Charlevoix ce qu'ils avaient tant apprécié en Europe alors qu'ils étaient de jeunes artistes en formation »²⁷³. Sur place, le couple érige une collection consacrée aux peintres populaires de Charlevoix, dont une sélection est l'objet de l'exposition *French Canadian Primitives* à la East River Gallery de New York en décembre 1937²⁷⁴. À tous les mois d'août, entre 1934 et 1939, ils organisent une

²⁷² Hill, p. 117. Sur Jean Paul Lemieux, lire également Marie Carani, *Jean Paul Lemieux*, Québec, Musée du Québec, 1992, 285 p., ainsi que Michèle Grandbois (dir.), *Jean Paul Lemieux au Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2007, 152 p.

²⁷³ P. Dubé, p. 229. L'auteur approfondit l'implantation culturelle de ces visiteurs de l'étranger dans *Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix ou l'histoire d'un pays visité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1986, 336 p. Au sujet des peintres de Charlevoix, lire également Laurier Lacroix, « Les barbares, nos premiers modernes ou "Comment New York a volé..." au secours de l'art moderne dans la province de Québec », in Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques, *1937, un tournant culturel*, Québec, Nota bene, 2009, p. 281-298.

²⁷⁴ « The Douanier Rousseau Tradition in French Canada », *The Art News*, tome 36, no 10 (4 décembre 1937), p. 13. La collection Patrick Morgan, cédée au Musée de Charlevoix, contient des documents textuels datés entre 1934 et 1967, dont plusieurs se rapportent aux artistes populaires de Charlevoix. Parmi eux, Simone-Mary Bouchard de Baie-Saint-Paul, les sœurs Yvonne et Blanche Bolduc de Baie-Saint-Paul, Robert Cauchon de Clermont, Alfred Deschênes de Cap-à-l'Aigle, Philippe Maltais de La

exposition d'art et d'artisanat à l'Académie Saint-Jean-Baptiste de Pointe-au-Pic, fréquentée par l'élite de ce secteur et les estivants gravitant dans ces communautés huppées. Par leurs actions, les œuvres d'une artiste populaire comme Simone-Mary Bouchard, gagnent l'estime de ces clientèles, de même que la reconnaissance du milieu artistique d'alors. En effet,

les Morgan vont les présenter à Montréal, en 1940, à l'Art Association (l'actuel Musée des beaux-arts de Montréal). C'est probablement grâce à cette apparition sur la scène montréalaise que l'on retrouve Simone-Mary Bouchard à la Première Exposition des Indépendants, du 26 avril au 3 mai 1941, à la Galerie municipale du Palais Montcalm de Québec dirigée, à ce moment-là, par le célèbre caricaturiste Robert La Palme. Cette exposition sera le réel déclencheur de sa carrière d'artiste, et pour tout le milieu culturel, par ricochet, en reconnaissant par la présentation de son art une tout autre manière de peindre. C'est le père Couturier qui en avait eu l'initiative [...] : « L'admirable Marie (sic) Bouchard, artiste toute spontanée, qui peignait, isolée dans la campagne, sans avoir rien appris. Elle était la preuve vivante du miracle, et les miracles eux-mêmes étant des dons gratuits, rien d'autre à faire que de se désoler. » Cette renommée naissante va en s'amplifiant grâce à des participations répétées : notamment à la Société d'art contemporain en 1941, en 1942 et en 1944, à des expositions tenues dans différentes galeries dans quelques villes canadiennes.²⁷⁵

La publication en 1951 du rapport de la *Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada*²⁷⁶ sert de pierre angulaire « à l'élaboration d'une politique culturelle d'ensemble au niveau national, ce qui marquait un très grand pas par rapport à la position traditionnelle d'assurer quelque appui aléatoire à des secteurs donnés »²⁷⁷. Ce document, communément appelé le rapport Massey-Lévesque, permet de mettre en lumière la liste des problèmes auxquels se heurtent les arts au Canada durant cette période de l'après-guerre. Il propose de « consolider les éléments durables qui stimulent le sentiment national et

Malbaie et Georges-Édouard Tremblay de Baie-Saint-Paul. Ces peintres attirent l'attention de la critique et des milieux artistiques canadiens et américains. Quelques-uns d'entre eux exposent leurs œuvres à New York. Simone-Mary Bouchard est acceptée au sein de la Montreal Contemporary Arts Society et ses œuvres sont montrées parallèlement à celles de Paul-Émile Borduas, Stanley Cosgrove et Alfred Pellan.

²⁷⁵ P. Dubé, p. 229-230. La citation de Couturier provient de l'ouvrage suivant : *Dieu et l'art dans une vie. Le Père Marie-Alain Couturier de 1897 à 1945*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1965, p. 308.

²⁷⁶ *Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada*, Ottawa, Edmond Coutier, 1951, 596 p.

²⁷⁷ Brooke Jeffrey (1982, p. 14), cité in Diane Saint-Pierre, *La Politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 18.

rendent les gens conscients des aspects les plus nobles de la vie de la nation »²⁷⁸. Il presse en somme l'État de définir plus clairement les valeurs que la nation souhaite défendre et soutenir, en mettant en place des démarches structurantes et concertées. La fondation du Conseil des arts du Canada (CAC) en 1957 résulte de ces recommandations. Cet organisme fédéral, qui répond d'une part aux attentes des artistes, devient la vitrine de l'état en matière artistique. La définition d'un statut professionnel ne va pas sans créer une scission entre les arts et exclure au passage les pratiques relevant de l'art populaire, dès lors officiellement marginalisées du champ artistique (en raison de la définition du statut *professionnel* de l'artiste), de ses programmes de formation académique et de ses musées.

Nous pouvons conclure cette section en rappelant que la manifestation de l'intérêt pour l'art populaire au Québec survient dans les années 1930. Cette vague emprunte deux directions : dans un premier temps, elle s'inscrit dans le contexte de la valorisation des traditions et des richesses culturelles de la province, généralement tournée vers le milieu rural. Dans ce cadre, elle est soutenue par des initiatives à caractère identitaire, économique et nationaliste, provenant du gouvernement et du milieu de la recherche (surtout celui gravitant autour du folklore à l'Université Laval). Leurs efforts visent à cibler les sources d'un art québécois authentique, lié au territoire, de mettre en valeur ces îlots de création et d'enregistrer les traces de ce patrimoine en voie de disparition. Dans un deuxième temps, nous remarquons que l'art populaire gagne l'attention des cercles artistiques professionnels – sans qu'elle ne soit aussi affirmée qu'en France ou aux États-Unis – et celle des communautés anglophones. De part et d'autre, c'est un regard sur l'autre qui est en jeu. Enfin, en dépit de cette double direction, nous constatons que la notion d'art populaire demeure indéfinie, indistinctement appliquée aux secteurs de l'artisanat, du folklore et des antiquités. Comme l'écrit Jean Simard, « se pose le problème de l'édification d'un domaine qui avoisine, côté cour, celui des céramistes, des ferronniers et des tisserandes, côté jardin, celui des brodeuses d'art et des sculpteurs sur bois qui œuvrent à la périphérie de la grande tradition »²⁷⁹. Une confusion que nous pouvons expliquer par la nature des initiatives – plus documentaires qu'axées sur la

²⁷⁸ Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, p. 321.

²⁷⁹ Jean Simard, « L'art populaire dans la collection du Musée de la civilisation de Québec », *site du Journal of Canadian Studies*, http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3683/is_199404/ai_n8725523/. Consulté le 10 septembre 2005.

conservation – qui ont cours durant cette période. Aucune institution, comme le MNATP à Paris, n'arrive encore à imposer un corpus de référence dans le domaine. Il faut attendre les années 1970 pour voir naître un second souffle d'intérêt pour l'art populaire dans le milieu de la recherche, et se matérialiser des gestes décisifs dans le contexte muséal en faveur de la précision de la notion.

(2) 1.1.2 Les années 1970 : un second souffle pour l'art populaire

Avant les années 1970, nous avons de l'art populaire une vision essentiellement passéiste, rattachée à la ruralité. Charles C. Hill rappelle d'ailleurs que « le mode de vie traditionnel des campagnes québécoises tient une place importante dans la notion d'identité canadienne-française, car les historiens et les écrivains y voient la seule garantie contre l'assimilation et la disparition du fait français en Amérique du Nord »²⁸⁰. Cette vision est renforcée par les artistes professionnels, dont les œuvres puisent de façon récurrente aux thèmes du terroir et de la vie en régions.

L'ethnologue Jean-Claude Dupont précise que si les premiers acteurs du champ se sont d'abord efforcés de sauver de l'oubli les arts et métiers de nos ancêtres,

à partir des années 1970, après un intérêt relativement soutenu pour les objets eux-mêmes, l'accent est porté sur l'étude de leur fonctionnement au service des humains. [...] Les travaux ont notamment porté sur l'architecture, sur l'aire et l'équipement domestiques, sur l'artisanat et les arts populaires. Toutes ces études se sont approvisionnées à une documentation variée, constituée à partir d'actes notariés, d'autres documents d'archives, de manuscrits, d'imprimés, d'iconographie, de témoignages d'enquêtes orales, dans une perspective parfois historique ou ethnologique des activités humaines.²⁸¹

Au début des années 1970, la conception de l'ethnologie et de la culture matérielle soutenue par Rivière au MNATP se répercute sur le programme de folklore de l'Université Laval, qui change d'ailleurs son nom pour celui d'*Arts et traditions populaires*²⁸², à l'image du musée parisien récemment installé au Bois-de-

²⁸⁰ Hill, p. 115.

²⁸¹ Jean-Claude Dupont, « L'étude de la culture matérielle », in Desdouits et Turgeon, p. 26.

²⁸² Bergeron, « Naissance de l'ethnologie », p. 8 et p. 26.

Boulogne en 1969. Ce choix, selon Yves Bergeron, « correspond à une nouvelle orientation qui intègre alors l'étude de la culture matérielle aux traditions orales. Ce virage arrive également au moment où le fondateur du programme, Luc Lacoursière, se retire peu à peu de la vie universitaire »²⁸³. Andrée Gendreau ajoute que sous l'influence de Rivière et Leroi-Gourhan

on y développe des théories typologiques qui marqueront profondément les méthodes de collecte d'objets. Bien que l'on s'éloigne d'une vision esthétique de la collection, on en conserve – sans doute inconsciemment – certains éléments, dont la pureté de l'objet et de son origine. On recherche surtout l'objet d'origine rurale, représentatif de la communauté francophone, l'objet particulier et unique si possible, mais surtout ancien, le plus ancien. On constitue des séries, chaque objet se distinguant par une modalité stylistique, le plus recherché étant le premier d'une série.²⁸⁴

De façon générale, nous devons retenir qu'à partir de cette décennie, l'Université Laval devient le centre névralgique d'initiatives touchant de près ou de loin à l'art populaire. Plusieurs chercheurs issus ou liés à ce réseau académique sont à l'origine de répertoires, de cahiers de recherche et de catalogues d'exposition, de même qu'ils jouent un rôle dans l'élaboration de collections privées et de musées. Ces travaux donnent une perspective élargie de l'art populaire. Le registre des contributions frappe par l'hétérogénéité accolée à la notion : on passe de l'objet usuel à l'objet individualisé, en passant par les œuvres anonymes, l'objet typé et culturellement connoté, la peinture naïve et les environnements d'art singuliers.

Parmi ces projets, notons tout d'abord l'édition de trois publications de Michel Lessard²⁸⁵ et Huguette Marquis. Dédiées à l'exploration de la culture matérielle nationale, elles marquent le coup d'envoi de cette phase de valorisation. En 1971 paraît *l'Encyclopédie des antiquités du Québec. Trois siècles de productions artisanales*, en 1972 *l'Encyclopédie de la maison québécoise. Trois siècles d'habitations*, et enfin en 1975 *L'art traditionnel au Québec. Trois siècles d'ornementations populaires*.

Entre 1977 et 1979, le ministère des Affaires culturelles s'associe à une équipe de l'Université Laval qui souhaite constituer un inventaire sélectif des artistes

²⁸³ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁴ Andrée Gendreau, « Regards croisés : la collection du musée de la civilisation », *Ethnologies*, vol. 24, no 2 (2002), p. 119.

²⁸⁵ Détenteur d'une licence en histoire et d'un diplôme d'École normale supérieure à l'Université Laval, Lessard obtient ensuite un poste de professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), de 1978 à 2005, où il poursuit ses recherches dans les mêmes créneaux.

populaires contemporains du Québec. En 1985, Jean Simard, professeur au programme d'ethnologie de l'Université Laval, et ses collègues Bernard Genest, Francine Labonté et René Bouchard (aussi formés à Laval), publient les résultats de cette recherche sous le titre *Pour passer le temps. Artistes populaires du Québec*, éditée par le Gouvernement du Québec. Construit sur la base d'enquêtes ethnographiques menées auprès des créateurs vivants, le recueil se base sur un inventaire de 4 000 objets et de 350 créateurs (les auteurs utilisent le terme de *fabricants*). Les auteurs font état de la méthodologie employée :

Il avait été convenu au départ que l'inventaire comprendrait 25% d'objets tirés de collections publiques ou privées et 75% de pièces recueillies sur le terrain, au moyen d'enquêtes. Cette décision a priori se justifie par le fait que ces deux volets de la collecte nous livrent des matériaux qui sont à la fois différents et complémentaires, mais qui concourent tous deux à donner l'image la plus conforme possible de la production esthétique populaire. Le corpus d'œuvres ainsi constitué est donc représentatif non seulement de la diachronie mais aussi de la synchronie. Les collections, comme on le sait, renferment des objets qui ont probablement été jugés parmi les plus beaux par les connaisseurs – conservateurs de musées, collectionneurs privés, antiquaires même – et nous renseignent comme ils le peuvent sur la production du passé; en effet, le rassemblement de ces objets est effectué selon un ensemble de critères qui nous échappe, à nous observateurs dans la culture d'accueil, et la documentation qui aurait pu nous éclairer est à peu près inexistante. Malgré ces difficultés, il a paru nécessaire, pour tenir compte de trois siècles de production, de consacrer le quart de la cueillette à ces objets retenus par la *culture-des-gens-cultivés*. Quant à l'enquête sur le terrain, qui fournit les trois autres quarts de l'inventaire, elle nous a permis de capter in vivo l'art populaire qui se fait et dont le contenu, les intentions, les symboles et les codes nous sont explicités par des informateurs qui en sont les auteurs ou les utilisateurs d'origine.²⁸⁶

Nous comprenons que la collecte de données issue de l'approche de terrain, plus exhaustive et représentative, se distingue largement de l'identification d'œuvres d'art populaires dans les collections muséales, celles-là constituées selon des critères plus subjectifs (collectionneurs, donateurs, besoins spécifiques dans le cadre d'exposition). Les enquêteurs prennent cette distinction en compte :

La façon de procéder, pour les collections, fut assez sommaire. (Ils) ont choisi les objets en fonction des caractéristiques mêmes qui les avait fait reconnaître par les collecteurs d'origine, c'est-à-dire par la voie des parasites épistémologiques [...] : naïveté, archaïsme, primitivisme, rusticité, ruralité ou

²⁸⁶ Simard, « L'art populaire dans la collection du Musée de la civilisation », n. p.

ancienneté. Ici l'objet est muet et n'a d'intérêt que comme trace du passé, que dans ses limites comme indice des jugements de goût des collectionneurs et conservateurs. Plus riche fut la cueillette sur le terrain d'objets généralement bien documentés par leurs créateurs ou utilisateurs d'origine. Là, les enquêteurs ont procédé de village en village, d'informateur à informateur, de bouche-à-oreille. Cette méthode a permis de faire reposer le nouveau²⁸⁷ corpus de l'art populaire québécois sur le principe de la reconnaissance dans la culture d'origine et non plus sur les seuls jugements de goût opérés dans la culture d'accueil. Le nouveau contenu sémantique s'est donc bâti sur la parole des ayants droit eux-mêmes. Tel fut le fil conducteur de cette enquête qui redonne au fabricant le rôle central et qui repousse les observateurs, universitaires ou autres, à la périphérie. Désormais, il conviendra d'étudier les arts populaires comme on analyse par exemple les contes, les mythes et les rituels en ethnologie, pour la simple raison que les structures de la production esthétique populaire sont les mêmes, que cette production soit verbale ou matérielle.²⁸⁸

Simard précise plus tard que « les rédacteurs ont formé une sorte de comité de sélection, qui s'est donné pour tâche de faire surgir du nombre les artistes qui semblaient jouir de la meilleure reconnaissance de la part de leurs pairs, tout en considérant les autres critères de sélection dont la fonction était d'assurer un juste équilibre entre les lieux visités et les genres pratiqués »²⁸⁹. L'inventaire tient compte de la représentation régionale, de la variété des genres de productions et de la qualité des œuvres produites.

Bernard Genest, qui collabore à ce projet avec Simard, assure en 1986 le commissariat d'une exposition intitulée *Un monde peuplé d'animaux. Wilfrid Richard et les siens, sculpteurs*, organisée par le Musée de la civilisation²⁹⁰ créé la même année. Le catalogue qui l'accompagne est la première publication de l'institution. Le projet, réalisé à partir de la collection personnelle d'art populaire de Genest, regroupe les œuvres de quatre générations de sculpteurs animaliers de la région de Portneuf, lesquels s'imposent rapidement comme des classiques dans ce créneau artistique.

²⁸⁷ Le terme « nouveau » doit être entendu comme la recherche d'une image *renouvelée* de l'art populaire, par l'application d'une méthode qui tient aussi compte de la perception de la personne documentée. L'auteur remet en question l'approche qui a jusqu'alors dominé, qui privilégie exclusivement la parole du collectionneur/collecteur, extérieur à la culture/communauté du sujet qu'il est appelé à interpréter.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Jean Simard, *Le Québec pour terrain. Itinéraire d'un missionnaire du patrimoine religieux*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 191.

²⁹⁰ Nous nous penchons sur l'apport de ce musée d'État en matière d'art populaire au point (2) 1.3. Cette exposition se tient dans les locaux de la maison Chevalier à Place-Royale; le musée, qui ouvre ses portes au public en octobre 1988, n'est alors pas encore construit.

Jean-Claude Dupont fait partie des figures associées à la valorisation de l'art populaire au Québec, également issu des réseaux de l'Université Laval. Ancien étudiant de Luc Lacoursière, il revient dans l'institution en 1967 à la demande de l'ethnobotaniste et professeur Jacques Rousseau²⁹¹, pour s'impliquer dans la création d'un musée national d'ethnologie. De là, il contribue à la mise sur pied de l'Institut national de la civilisation – ancêtre du Musée de la civilisation. Professeur associé au programme d'ethnologie à Laval jusqu'en 1999, Dupont assure la direction du Centre d'études sur la langue, les arts et les traditions des francophones en Amérique du Nord (CELAT) de 1976 à 1982²⁹². Dès son entrée en poste, la culture matérielle (dont l'art populaire) fait partie des cinq domaines de recherche privilégiés par le centre, avec le folklore, la langue, la culture urbaine et le folklore appliqué. En mai 1984, le CELAT²⁹³ fait paraître le numéro *Questions d'art populaire*, où sont groupées plusieurs études sur l'art populaire générées par les membres du centre. La plus significative et de loin la plus fouillée est celle de Jean Simard, que nous pouvons considérer comme l'un des premiers à s'être penché sur la conceptualisation de l'art populaire québécois. Sa contribution au domaine s'inscrit dans la lignée des travaux émanant de terrains ethnographiques réalisés par le professeur et folkloriste Henry Glassie de l'Université d'Indiana, dont la pensée interpelle les chercheurs du programme d'ethnologie de Laval. Sous le titre, « Définition de l'art populaire ou l'analyse de la construction d'un concept »²⁹⁴, l'article de Simard précise d'emblée que

l'art populaire implique par convention les deux conditions suivantes : premièrement il se limite aux sociétés à histoire écrite et, deuxièmement, il apparaît lorsque s'établit dans ces sociétés une distinction entre peuple et non-peuple, populaire et cultivé. [...] Comme d'autre part ce partage existe toujours dans nos sociétés et qu'il s'est même accentué avec la multiplication

²⁹¹ Jacques Rousseau est alors chargé de recherche au Centre d'études nordiques de l'Université Laval. Il est le premier directeur francophone du Musée de l'Homme à Ottawa, entre 1956 à 1959.

²⁹² À partir de 1984, parallèlement à ses engagements académiques, Dupont illustre les légendes et les coutumes de l'Amérique française inspirées principalement de ses enquêtes sur le terrain, qu'il publie ensuite (*Légendes du Saint-Laurent I*; *Légendes du Saint-Laurent II*; *Légendes du cœur du Québec*; *Légendes de l'Amérique française*; *Légendes des villages*; *Légendes amérindiennes*; *Coutumes et superstitions*; *Les Amérindiens au Québec*; *Objets d'amours*; *Légendes de la Gaspésie et des Îles de la Madeleine*; *Légendes de la Côte-Nord*; *Légendes des campagnes*). Sa collection de peintures d'expression naïve comporte plus de trois cents toiles et tableaux, qui font l'objet d'expositions, dont la dernière à ce jour, *Sur le chemin des légendes avec Jean-Claude Dupont*, est présentée à Pointe-à-Callière / Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal en 2010.

²⁹³ Alors sous la direction de Jacques Mathieu, qui est suivi par John Porter de 1986 à 1988.

²⁹⁴ Simard, « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept », p. 5-19.

des classes, force est de conclure à la persistance prévisible d'un art populaire, non seulement au sens où on l'entendait pendant la période pré-industrielle mais même d'un art populaire découlant de la stratification sociale elle-même, qui s'est développée depuis l'industrialisation et plus tard l'urbanisation.²⁹⁵

L'article de Simard propose ensuite de se pencher sur la vitalité d'un art populaire contemporain encore méconnu, en s'intéressant aux œuvres qui ne découlent plus nécessairement des métiers artisanaux, mais à celles réalisées à partir de matériaux manufacturés, qui mettent en scène des thématiques empruntant à l'actualité quotidienne.

Les observations de Simard et celles de ses collègues apportent un nouveau souffle à la recherche sur l'art populaire, en même temps qu'elles stimulent une autre génération d'étudiants passés par l'institution académique de Québec, qui sont plus tard actifs dans la sphère muséale de la province. Nous pouvons penser que ces derniers y sont pour quelque chose dans l'introduction de l'art populaire au sein des collections muséales (nationales, provinciales et régionales) du Québec²⁹⁶, et par là même qu'ils alimentent la conceptualisation de la notion. Citons le cas du Musée de Charlevoix, qui s'affirme dans ce domaine suite à l'embauche de François Tremblay (MA. ethnologie, Université Laval) à la direction de l'institution en 1980.

Depuis 1981, la Société historique du Lac Saint-Louis a acquis et prêté au Musée de Charlevoix une grande collection d'œuvres des artistes populaires de Charlevoix. La spécialisation du Musée vers les arts populaires va se construire autour de cette collection. Les recherches de François Tremblay sont aussi motivées par la présence au Musée de l'atelier de tapisserie de Georges-Édouard Tremblay et par l'organisation de l'exposition *Patrick Morgan et les peintres populaires de Charlevoix* présentée durant l'été 1978. En compagnie de Richard Dubé, François Tremblay va organiser un long travail d'inventaire et va contacter les artistes et les familles pour interroger et consulter diverses sources documentaires. Les résultats de leur recherche, en plus de doter le Musée de sa vocation actuelle intimement liée

²⁹⁵ Cette citation est tirée d'un rapport de recherche destiné au MCC, qui reprend les conclusions de l'article de 1984.

²⁹⁶ Si l'art populaire est introduit dans les collections de ces institutions, il faut toutefois relativiser la visibilité réelle qui lui est accordée, si l'on s'en tient au nombre d'expositions et d'études réalisées sur le sujet. Afin de pallier à cette lacune et favoriser une meilleure reconnaissance de ce patrimoine, on fonde le Groupe de travail en art populaire en 2004. Parmi ses membres, on trouve des chercheurs et des muséologues affiliés au MCC, au MCQ, au Musée McCord d'histoire canadienne, au Musée québécois de culture populaire, à la Pulperie de Chicoutimi, à la Société des arts indisciplinés et à la Andrew Edlin Gallery. L'ethnologue indépendante Pascale Galipeau, et le professeur honoraire au programme d'ethnologie de l'Université Laval, Jean Simard, se joignent à l'équipe.

aux arts populaires, serviront de ressources pour la rédaction d'une thèse de maîtrise présentée à l'Université Laval en 1989.²⁹⁷

La publication *Peindre un pays, Charlevoix et ses peintres populaires*²⁹⁸, issue de leur mémoire de maîtrise, est publiée en 1989. Richard Dubé (MA. ethnologie, Université Laval) assure alors la direction des collections au Musée de la civilisation à Québec, lequel accueille d'ailleurs plusieurs professionnels favorables à l'art populaire. De ce nombre, Andrée Gendreau (Ph.D. anthropologie, Université Laval), qui lui succède à la direction des collections. Étudiante, elle réalise une thèse intitulée *Charlevoix, lieu de l'Autre*, qui explore le lien entre l'art populaire et l'art savant dans Charlevoix, dans sa relation au territoire et au tourisme. François Tremblay passe à la direction des expositions internationales du musée en 2003. Christian Denis (MA. ethnologie, Université Laval), y assure pour sa part le poste de conservateur, où il est notamment affecté à l'art populaire.

Le Musée québécois de culture populaire à Trois-Rivières s'affirme aussi en matière d'art populaire, avec l'accueil, dès sa fondation, de la collection de Robert-Lionel Séguin sur la civilisation traditionnelle (que nous explorons au point (2) 1.2.2). Le musée, qui ouvre officiellement le 25 juin 1996, compte successivement dans son équipe des gens issus des réseaux de l'Université Laval. Pensons au premier directeur du musée, Gilles Boulet (Lettres, Université Laval). Alors qu'il est recteur à l'Université du Québec à Trois-Rivières (1969-1978), il fait acquérir la collection Séguin en vue de promouvoir un projet de musée des arts et traditions populaires dans la localité. Cécile Gélinas (BA. arts et traditions populaires, Université Laval), qui occupe la direction de l'ethnologie et des activités muséales, signe avant son arrivée l'ouvrage et l'exposition *Un art pas si bête : l'art populaire en Gaspésie* au Musée de la Gaspésie; pour la première fois, les artistes populaires gaspésiens, ces « ambassadeurs négligés de notre culture »²⁹⁹, sont rassemblés sur une même plateforme, afin de contribuer à « une meilleure reconnaissance et appréciation de leur art dans le milieu ». Michèle Paradis (Arts et traditions populaires, Université Laval) prend à son tour la direction du musée de 2001 à 2005. Dans l'équipe en

²⁹⁷ Musée de Charlevoix, « Fonds Peindre un pays », site du Réseau des services d'archives du Québec (RAQ), <http://rdaq.banq.qc.ca/>

²⁹⁸ Richard Dubé et François Tremblay, *Peindre un pays, Charlevoix et ses peintres populaires*, Laprairie, Éditions Broquet, 1989, 160 p.

²⁹⁹ Cette citation et la suivante sont de Jean-Marie Fallu, « Avant-propos », in Cécile Gélinas, *Un art pas si bête : l'art populaire en Gaspésie*, Gaspé, Musée de la Gaspésie, 1993, p. 6.

charge des expositions à la réouverture de l'institution en 2003³⁰⁰, nous trouvons Magella Paradis, qui succède à François Tremblay au Musée de Charlevoix, et l'ethnologue Pascale Galipeau (MA. ethnologie, Université Laval), qui assure le commissariat d'une exposition d'envergure sur l'art populaire au musée à l'été 1998, *Les Paradis du monde. L'art populaire du Québec*, produite par le Musée canadien des civilisations à Gatineau.

À la lueur des projets qu'elle soutient au fil des années à titre de commissaire indépendante, Galipeau privilégie les travaux d'art populaire contemporain, en accordant une place prioritaire aux créateurs situés dans la lignée des artistes du célèbre ouvrage *Les Patenteux du Québec* en 1974 (qui retiennent aussi l'attention de Jean Simard dans *Pour passer le temps*). En 1992, elle inaugure une perception renouvelée de l'art populaire en examinant la créativité populaire en milieu citadin, avec l'exposition *L'art populaire urbain* présentée à la Maison de la Culture Frontenac à Montréal. Avec Simard, elle fait partie de l'équipe fondatrice de la Société des arts indisciplinés³⁰¹ à Montréal en 1998. Le mandat de l'organisation, la première du genre au pays, se consacre à la recherche, à la documentation, à l'éducation et à la mise en valeur de pratiques artistiques autodidactes créées en dehors des circuits artistiques traditionnels. Les activités du groupe, tournées vers la reconnaissance de ces œuvres associées à l'art brut, à l'art populaire et l'art outsider, se situent à la jonction des approches de l'ethnologie et de l'histoire de l'art, cherchant à confronter cette matière sur le territoire de l'art contemporain en tissant diverses collaborations dans ces réseaux.

Nous retenons donc de cette partie que de nouvelles orientations sur l'art populaire émergent à compter des années 1970, désormais marquées par l'étude de la culture matérielle, mais aussi par l'exploration de nouveaux territoires, qui débordent de la perspective traditionnelle liée au milieu rural. Comme le laissent présager les premières périodes d'ancrage de l'art populaire au Québec, l'Université

³⁰⁰ L'institution, qui accuse une crise financière depuis son ouverture, fait l'objet d'une refonte de son mandat et de son approche.

³⁰¹ Les membres fondateurs de la Société des arts indisciplinés (SAI) sont Pascale Galipeau, Éric Mattson et Valérie Rousseau. Cette dernière assura la direction générale de l'organisation de 2001 à 2007. Maryse Bouchard, Janine Carreau, Anne-Marie Collins, Steve Collins, Pierre Gauvreau, Andrea Hauenschield, Robert Letendre, Jean-François Mercier, Raymond Montpetit, Christine Scott et Jean Simard occupent tour à tour les postes de membres du Conseil d'administration. L'organisme cesse ses activités en 2007.

Laval s'impose comme le centre névralgique de ce courant. Plusieurs chercheurs issus de ces réseaux, surtout du programme d'ethnologie, sont à l'origine d'inventaires et d'articles fondateurs sur le sujet, de même qu'ils jouent un rôle dans l'élaboration de collections. Parmi eux, Jean Simard, propose de se pencher sur les formes contemporaines d'art populaire, enracinées dans le présent. Sa publication, *Pour passer le temps*, dépeint un registre hétérogène, passant de pièces relevant de métiers artisanaux (tisserands, modélistes), à des environnements d'art plus individualistes, comme ceux d'Alphonse Grenier (figure 1.25), d'Adrienne Samson-Fortier et de Roger Ouellette. Les études de Simard permettent également de cibler deux développements parallèles de la notion d'art populaire : un premier, qui résulte d'enquêtes sur le terrain, fournit une perception plus exhaustive et nuancée, et un second, lié à la conservation des objets dans l'environnement muséal, qui se constitue à partir des jugements de goût des collectionneurs et des conservateurs.

(2) 1.2 Trois cas de figures : les approches de l'art populaire

(2) 1.2.1 L'ouverture timide des réseaux artistiques

Les activités (expositions, publications, études, conférences) menées par la Société des arts indisciplinés (SAI) entre 1998 et 2007, trouvent une réception favorable auprès des professionnels des milieux artistique et culturel, des artistes professionnels et des collectionneurs québécois. Des lieux de diffusion reconnus, voués à la promotion de l'art contemporain, comme le Centre des arts Saidye Bronfman (figure 1.26)³⁰², la Fonderie Darling³⁰³, la Galerie d'art de l'Université Bishop's³⁰⁴ et la Société des arts technologiques (SAT)³⁰⁵, ouvrent leur porte à des collaborations. La réponse auprès du Conseil des arts du Canada et des organismes subventionnaires est généralement positive. Cet intérêt s'inscrit dans le cadre plus large d'une valorisation ponctuelle de l'art populaire dans les réseaux artistiques de la province qui s'amorce dans les années 1970. Contrairement aux

³⁰² L'exposition *Bill Anhang. Riding the rainbow : new dimensions in spider culture / Le chevalier de l'arc-en-ciel sous le règne de l'araignée* est présentée du 16 janvier au 2 mars 2003.

³⁰³ L'exposition *Richard Greaves. Anarchitecte / Anarchitect* est présentée du 6 octobre au 20 novembre 2005. Elle suit l'exposition *Hors Pairs / Outside References : Papa Palmerino et le Grand Antonio*, présentée en collaboration avec la SAI du 22 octobre au 7 décembre 2003.

³⁰⁴ L'exposition *Pièces de collection et regards en coin / Collector's Pieces and the Connoisseur's Gaze* est présentée du 8 mai au 16 juin 2002.

³⁰⁵ Responsable de l'hébergement du site Internet de la SAI. La SAT est l'hôte du colloque international *Indiscipline et marginalité. Art-Culture-Société*, organisé par la SAI, qui se tient les 18 et 19 septembre 2003.

études menées par les chercheurs issus des réseaux de l'Université Laval, nous remarquons cette fois que la dimension artistique des démarches est mise à l'avant-plan. D'une perception plus collective de l'art populaire, on s'intéresse désormais à la singularité de chaque pratique, vue comme l'expression individuelle d'un artiste. Seuls le caractère autodidacte des créateurs et leur distance face à la tradition artistique (dimension *non professionnelle* ou *non spécialisée* de l'acte artistique) font office de points communs entre ces deux perceptions éloignées de l'art populaire.

La parution en 1974 de l'ouvrage *Les Patenteux du Québec*³⁰⁶ figure sans doute comme le projet fondateur de cette dynamique. Nous pouvons aisément mesurer la résonance de cette publication dans le milieu à l'époque à la quantité de publications, de films et de collections privées qui en découlent ou s'en inspirent. Le projet est initié par trois étudiantes formées aux beaux-arts : Lise Nantel, Raymonde Lamothe et Louise de Grosbois. Elles mettent sur pied un projet de repérage de *décorations de parterre* (figure 1.27) dans la province de Québec, qui se déroule pendant deux années. Leurs dépenses de déplacement sont en partie couvertes par une bourse de recherche du Ministère des Affaires culturelles du Québec. Raymonde Lamothe, alors étudiante en Design industriel à la faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal, en précise le contexte :

Une agence-école a été mise sur pied pour concevoir un pavillon sur l'art populaire du Québec à Terre des Hommes en 1972. Design et Communication (alors dirigé par Jean Saint-Cyr, un de nos professeurs en Design industriel), la Centrale d'artisanat du Québec (alors dirigée par Cyril Simard, le père des écomusées) et Cöpelia design étaient impliqués dans ce projet. Pour animer le Pavillon durant l'été, on avait engagé des comédiens, cuisiniers, architectes, musiciens, designers, etc., dont Lise Nantel. Malheureusement le Pavillon n'a jamais ouvert ses portes à cause d'une grève des cols bleus. C'est alors qu'on a décidé de partir chacun de notre côté pour chercher matière à réaliser un *scrapbook* sur la culture populaire. Finalement, seules deux équipes, Josée Tourigny et Francine Léger, Lise Nantel et moi, ont rapporté du matériel : les premières photos des *Patenteux*. Cela nous a stimulées à poursuivre la recherche pour en faire un livre. Gerald Godin, alors directeur des éditions Parti Pris, s'est tout de suite montré intéressé à le publier. Comme Francine Léger et Josée Tourigny ne voulaient pas continuer l'aventure, Lise et moi avons demandé à Louise de Grosbois de se joindre à nous.³⁰⁷

³⁰⁶ Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe et Lise Nantel, *Les Patenteux du Québec*, Montréal, Parti Pris, 1978.

³⁰⁷ Raymonde Lamothe, courrier électronique à V. Rousseau, 1^{er} novembre 2009. New York, archives de l'auteure.

La publication inaugure une nouvelle identité de l'art populaire québécois. Les auteures admettent dans l'introduction que cette notion fait habituellement référence au passé : « Il est curieux de constater que l'art du quotidien prend un visage prestigieux lorsqu'il est passé à l'histoire. Il devient alors digne d'être analysé, décortiqué et enseigné parce qu'il peut être intégré à la culture officielle. On l'appelle alors folklore ou art traditionnel tandis qu'il se trouve qualifié avec mépris de québécois lorsqu'il est contemporain. »³⁰⁸ Ce projet, qui se présente comme le tremplin de l'actualisation de l'art populaire, énonce clairement ses méthodes et ses motivations :

Nous avons choisi la campagne plutôt que la ville parce qu'il nous semblait que la tradition de tout faire soi-même y est plus forte. D'autant plus que rares sont les parterres des villes qui permettent de tels environnements décoratifs. [...] Nous avons retenu les gens qui inventent leurs images au détriment de ceux qui, bien que parfois doués d'une très grande habileté, prennent leurs modèles dans des revues de bricolage. [...] Le début de notre recherche remonte à l'été 1972. À ce moment, le mouvement de retour aux sources de notre culture est amorcé depuis un certain temps déjà. Il est né d'un sentiment de nationalisme aigu qui succédait à une longue période où on se laissait facilement éblouir par tout ce qui nous venait de l'étranger.³⁰⁹

Le premier repérage se fait en Mauricie et dans Charlevoix. Il se poursuit dans huit autres régions du Québec, facilité par le poste de chercheuse qu'elles obtiennent auprès du cinéaste et peintre automatiste Pierre Gauvreau³¹⁰ pour sa série d'émissions à Radio-Québec intitulée *Si le monde savait*, qui donne justement la vitrine à ces créateurs autodidactes. L'ouvrage *Les Patenteux du Québec*, réalisé grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada, est enfin lancé en 1974 à la Bibliothèque Nationale du Québec. L'exposition qui accompagne l'événement présente des portraits grands formats d'artistes sélectionnés dans le livre et d'un diaporama produit par l'Office du film du Québec (OFQ). La publication, qui se démarque dans sa forme et son contenu, remporte un succès d'estime, et doit être réédité quatre ans plus tard. Nous savons d'ailleurs qu'à cette même époque, Gauvreau amorce sa collection d'art populaire, qui s'inscrit dans le lignage de l'esthétique des *Patenteux*. Il n'est pas le seul. Plusieurs collectionneurs rapportent qu'ils ont sillonné la

³⁰⁸ De Grosbois, Lamothe et Nantel, p. 9.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

³¹⁰ Pierre et son frère Claude (poète, dramaturge et critique d'art) sont tous les deux signataires du *Refus Global*.

province avec le répertoire des *Patenteux du Québec* en guise de guide de référence, acquérant les pièces au passage, directement chez les artistes. C'est le cas de Pierre Riverin, qui cède sa collection d'art populaire au Musée de Charlevoix en 2004.³¹¹

Nous constatons que cette même décennie est marquée par un événement unique dans l'histoire muséale canadienne et dans la valorisation de l'art populaire : celui de la présentation en 1972 des œuvres d'Arthur Villeneuve au Musée des beaux-arts de Montréal. À ce jour, il s'agit de la seule exposition monographique consacrée à un artiste relevant de l'art populaire et de l'art brut présentée dans un musée national canadien prestigieux. Comme le souligne d'ailleurs le directeur du musée dans l'introduction du catalogue,

nous sommes parfaitement conscients des débats qu'il pourrait susciter entre ceux qui reconnaissent en Villeneuve un artiste véritable et ceux qui n'y voient qu'une aberration du monde de l'art. [...] Villeneuve s'est attaché à interpréter virtuellement toutes les facettes de la vie québécoise. L'intérêt qui fuse de toutes parts à l'égard du Québec, sur le plan canadien aussi bien qu'international, semblerait donc justifier l'opportunité d'une telle rétrospective.³¹²

Sous le titre *Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve / Arthur Villeneuve's Quebec chronicles* (figure 1.28), l'exposition circule cette année-là au Musée du Québec et à la Vancouver Art Gallery. Le projet est réalisé sous l'impulsion de son conservateur et directeur adjoint (1968-1976) Léo Rosshandler, pour qui « l'œuvre de Villeneuve s'apparente par bien d'autres aspects à l'œuvre des grands illustrateurs de chroniques du haut Moyen Âge. Tout comme eux, notre peintre fige l'événement ou la situation, le moment dynamique de l'histoire devant un élément statique presque constant. [...] Les chroniques du Québec que l'artiste nous présente sont le produit d'une vision strictement personnelle »³¹³. Victime d'un rejet par l'entourage immédiat, l'œuvre de Villeneuve s'attire toutefois la reconnaissance de différents artistes professionnels, notamment Edmund Alleyn, Stanley Cosgrove et

³¹¹ Pierre Riverin, entretien avec Valérie Rousseau et Jean Simard, 2001. New York, archives de l'auteure. Durant les années 1990, Riverin admet se tourner vers les antiquaires et les marchands, rapportant que le type d'art populaire qu'il recherche se fait de plus en plus rare. La rareté peut avoir motivé la donation de sa collection au Musée de Charlevoix.

³¹² David Giles Carter, « Remerciements », *Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve / Arthur Villeneuve's Quebec chronicles*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972, p. 4.

³¹³ Léo Rosshandler, « Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve », *ibid.*, p. 25.

Alfred Pellan. Ce dernier, qui l'a visité à plusieurs reprises, le présente comme un *être d'exception*. Son travail reçoit aussi le support

des critiques d'art comme Bernard Hébert, dit de Verdun, des marchands de tableaux comme George Waddington, les journalistes Paul Gladu, Jean Sarrazin, Yves Lasnier. [...] L'enthousiasme non feint de la critique journalistique, l'authentique succès à Montréal de Villeneuve, exposé à la galerie Waddington en 1961, finirent par avoir raison des contempteurs. [...] Je me demande pourtant si ce n'est pas à la faveur d'un profond malentendu que Villeneuve a retrouvé sa tranquillité. Il est coiffé maintenant, dans tous les esprits, du bonnet du *primitivisme* et de la *naïveté*. En effet, la catégorie d'*art naïf* sert souvent à discréditer les entreprises d'art qui s'inscrivent en marge de l'art homologué par la culture cultivée. On s'extasie devant l'innocence, la spontanéité, la fraîcheur, l'esprit d'enfance, d'autant plus facilement qu'on est moins prêt à les prendre au sérieux.³¹⁴

Au décès de Villeneuve en 1990, la sauvegarde de sa maison peinte (réalisée en 1957-1958), le *Musée de l'artiste*, devient prioritaire. L'artiste et professeur en arts plastiques de l'Université du Québec à Chicoutimi, Denys Tremblay, qui compte parmi les défenseurs de l'œuvre de Villeneuve, dresse des scénarios de conservation et de mise en valeur de cette œuvre à grande échelle³¹⁵. Reconnue comme un objet du patrimoine historique et culturel du Saguenay-Lac-Saint-Jean, la maison est enfin transportée en 1994 à l'intérieur du bâtiment 1921 de La Pulperie de Chicoutimi, avec l'aide d'une importante subvention du ministère de la Culture – une initiative qui ne va pas sans soulever des divisions catégoriques dans la communauté. Cette acquisition majeure incite la direction de l'établissement à faire de cette forme d'art un axe de développement significatif, alimenté par plusieurs expositions temporaires sur l'art populaire depuis 2000.

Sans avoir accompli l'exploit d'organiser une exposition solo sur un artiste populaire dans un musée des beaux-arts, un autre agent du milieu des arts, Pierre Théberge, marque la dynamique de la reconnaissance de l'art populaire avec l'exposition *L'arche de Noé*³¹⁶, dont il assure le commissariat en 2004. Réalisée par le Musée des beaux-arts du Canada et présentée à la Cité de l'énergie de Shawinigan, le projet présente côte à côte les œuvres d'artistes populaires (Ralph Boutilier,

³¹⁴ François-Marc Gagnon, « Villeneuve et la réalité », *ibid.*, p. 15.

³¹⁵ Denys Villeneuve, « Tracécart : Concept d'intégration et de mise en valeur de la Maison Arthur Villeneuve sur le site de la Pulperie de Chicoutimi », Chicoutimi, 1995. Chicoutimi, archives Pulperie de Chicoutimi.

³¹⁶ Pierre Théberge, Mayo Graham et Kitty Scott, *L'arche de Noé*, Ottawa, Musée des beaux-arts, 2004.

Edmond Châtigny, Alcide Saint-Germain) et celles d'artistes issus des circuits officiels de l'art (dont Stephan Balkenhol, Brancusi, Louise Bourgeois, Degas, Brian Jungen, Ron Mueck, Picasso et Kiki Smith). L'intérêt de Pierre Théberge à l'égard de l'art populaire se manifeste déjà au début des années 1960, alors qu'il est étudiant. La journaliste Jocelyne Lepage, qui l'interview en janvier 2009, rapporte qu'il a d'abord

fait parler de lui dans la revue *Parti Pris* comme l'un des fondateurs du mouvement Ti-Pop. (Ils) s'intéressaient à l'art populaire, à ce qu'il y avait de québécois – bien ou mal – dans l'âme québécoise. À cette époque, le jeune historien ratisse la campagne à la recherche d'art négligé. Aussi bien les portes de grange peintes de motifs géométriques que les cabanes d'oiseaux. Il s'est retrouvé en possession d'une collection importante qu'il a fini par donner à ce qui était alors le Musée de l'Homme à Ottawa (aujourd'hui le Musée des civilisations à Hull-Gatineau). « C'est à cause d'Arthème St-Germain, explique-t-il en souriant. Il mettait de la peinture sur des cailloux, faisait des sculptures mobiles, sa maison était entièrement couverte de dessins. Je devais faire une exposition de son travail. Mais il est mort avant. On m'a appelé (j'étais à Londres) pour me dire que ses enfants voulaient tout jeter à la poubelle. Je leur ai fait savoir que je voulais tout acheter. Vous auriez dû voir mon appartement ! Il y avait du St-Germain partout, sous le divan, sous le lit... Ce fut une surdose... J'ai tout donné au musée ». ³¹⁷

Le 8 août 1972, Théberge fonde l'Association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada, basée à St-Éleuthère dans le comté de Kamouraska (son lieu de naissance). L'organisation

a pour but de documenter ce que nous croyons être l'expression de la sensibilité innée des habitants du Canada et d'en propager la connaissance. L'association n'est pas intéressée à intégrer ces manifestations de la sensibilité innée à quelque système de *meilleures* valeurs culturelles que ce soit. Nous ne voulons que souligner l'importance de ces manifestations pour tous les habitants du Canada et ainsi brouiller la frontière artificielle entre les *beaux arts* et la culture. ³¹⁸

En 1973, le groupe fait la donation de 92 pièces d'Arthème Saint-Germain (figure 1.29) (vire-vent, roches peintes, cabanes d'oiseaux, ornements de jardins, patrons d'ornements de jardin) au Musée national de l'Homme à Ottawa (renommé le « Musée canadien des civilisations » en 1986). Théberge tente précédemment de

³¹⁷ Jocelyne Lepage, « Monsieur musée s'en va », *La Presse* (Montréal), 3 janvier 2009.

³¹⁸ Pierre Théberge et Greg Curnoe, *The Review of the Association for the Documentation of Neglected Aspects of the Culture of Canada / La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*, vol. 1, no. 1 (décembre 1974), p. 1.

convaincre ses collègues au Musée des beaux-arts du Canada d'acquérir les œuvres. Un article réfère à ce refus de façon explicite : « The National Gallery rejected St. Germain's work three decades ago [...], because the painted rocks and wooden animals were deemed to be *folk art* and not fine art. »³¹⁹ En 1974, Théberge dirige avec l'artiste professionnel Greg Curnoe le numéro unique de l'organisation, intitulé *La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*. Ce numéro est préparé parallèlement à l'exposition *Neglected Aspects of Canadian Culture* (6 décembre 1974 – 2 janvier 1975) présentée à l'initiative de Curnoe (assisté de Théberge et de Peter Denny) à la London Public Library and Art Museum de London en Ontario (aujourd'hui le Museum London). La publication et l'exposition, dans lesquelles on découvre notamment les artistes populaires Arthème Saint-Germain et Dan Patterson³²⁰, fait l'objet d'une aide financière du Conseil des arts du Canada.

Un autre événement marquant relatif à la mise en valeur de l'art populaire dans les réseaux artistiques nous amène cette fois au Musée des beaux-arts du Canada, à l'exposition *L'art populaire : l'art naïf au Canada/People's Art : Naïve Art in Canada*, présentée en 1973-1974 sous le commissariat de John Russell Harper. Nous retrouvons Pierre Théberge, affilié au département de la conservation en art canadien du musée, qui s'occupe de coordonner le catalogue d'exposition. Dans l'exposition, Harper part en quête de l'identité canadienne en tentant d'isoler, dans l'art populaire, ce qui « jaillit de l'âme du peuple ». « Le panorama culturel et social des fondateurs de notre pays se déroule sous nos yeux. On y retrouve les principaux éléments de l'esprit national. Et pourtant, le Canada est si vaste qu'aucune généralisation n'est possible. »³²¹ Il n'épargne toutefois pas la formulation de généralités, notamment lorsqu'il explique les nuances qui caractérisent l'art populaire des différentes régions du pays. L'exotisme de la culture canadienne-française appelle cet anglophone à écrire que « contrairement aux Canadiens

³¹⁹ Article non signé, « Heart and soul : art with no sacred cows », *The Ottawa Citizen*, 26 juin 2008.

³²⁰ Dans cette revue de 1974, Théberge mentionne que l'installation de Dan Patterson (1884-1968) de St. Thomas en Ontario a été acquise par le Musée des beaux-arts du Canada en 1970 (qui en avait été informé par l'artiste Clark McDougall qui connaissait l'artiste depuis trente ans). Cette œuvre composée de 1 500 boîtes de lait Carnation aurait été créée entre 1947 et 1963. Voir l'article de Pierre Théberge, « Patterson's Tins in Czechoslovakia », *Artscanada*, vol. 26, no 6 (décembre 1969), p. 22-23.

³²¹ John Russell Harper, *L'art populaire : l'art naïf au Canada / People's Art : Naïve Art in Canada*, Ottawa, Galerie nationale du Canada pour la Corporation des musées nationaux du Canada, 1973, p. 25.

d'origine anglo-saxonne, les Québécois manient les couleurs d'une façon très vive et joyeuse et sont véritablement charmés par de simples petites choses »³²². En 1977-1978, le Musée des beaux-arts du Canada réitère pour une seconde et dernière fois sa tentative d'ouverture à l'art populaire, avec l'exposition *Art populaire de la Nouvelle-Écosse / Folk art of Nova Scotia* mise en circulation par la Art Gallery of Nova Scotia³²³.

D'ordre général, il demeure que l'art populaire atteint rarement les publics habitués aux musées d'art. Par exemple, au Musée national des beaux-arts du Québec, les pièces d'art populaire de leurs collections n'ont qu'exceptionnellement quitté les réserves, lorsqu'elles ne furent pas tout simplement cédées au Musée de la civilisation – dévaluées par rapport aux œuvres créées par les artistes formés dans les académies et dans les écoles d'art. Nous savons notamment que les œuvres des frères Bourgault ont généralement été exclues des grandes expositions de l'institution. Nous pourrions expliquer cette attitude³²⁴ par le contraste qu'oppose la posture de ces artistes face aux canons de la modernité artistique, dans la période suivant la Seconde Guerre mondiale et la Révolution tranquille. La parution du *Refus Global* et les revendications qui en découlent se situent à l'amorce de la stigmatisation voire du rejet des artistes populaires par les musées d'art, lesquels s'instaurent en gardiens de la norme et du statut de l'artiste professionnel. En réalisant des scènes de genre liées au terroir, les Bourgault sont de toute évidence marginalisés par les autorités artistiques, celles-ci tournées vers des propositions artistiques imprégnées d'un langage artistique autre (littéraire, urbain, cosmopolite, international) pour se légitimer. La manière personnelle des frères Bourgault versant dans le genre pamphlétaire et la chronique³²⁵ – tout comme celle d'un artiste comme Marcel Baril par exemple – s'éloigne de l'esthétique des avant-gardes artistiques. La dimension mémorielle de cet art populaire devient le ferment de son impopularité.

³²² *Ibid.*, p. 16.

³²³ Cette exposition itinérante est d'abord présentée à la Art Gallery of Nova Scotia du 4 novembre au 3 décembre 1976. Le catalogue (59 p.) est signé par Marie Elwood et Nelda Swinton.

³²⁴ D'autres facteurs, que nous croyons pertinents, seraient à explorer dans une étude ultérieure sur les Bourgault. De ce nombre, nous pourrions citer l'inconfort ressenti face aux succès populaire et financier des Bourgault. Le *populisme*, accompagné d'une réussite sur le plan financier, semble s'opposer au processus traditionnel de légitimation artistique. Nous pouvons également citer la confusion engendrée par la *prolifération de copies ou de pièces* reprenant des thématiques similaires aux leurs, souvent réalisées par d'anciens étudiants formés par les Bourgault dans leur atelier-école (Gauvreau les avait poussés à former « des mains habiles » pour servir le développement régional économique et touristique).

³²⁵ Puisant à l'actualité quotidienne de leur communauté, baignant dans une tradition orale forte qui repose sur la vigueur de la parole, les Bourgault deviennent les témoins d'une société en mutation, bien plus que les véhicules d'archaïsmes dont ils ont été qualifiés.

De telles occultations par la critique d'art, les universitaires et l'institution artistique laissent un creux dans l'histoire de l'art de la province.³²⁶

Nous pouvons conclure cette section en affirmant que l'art populaire a réussi quelques percées fructueuses dans les réseaux artistiques établis. Contrairement aux études menées par les ethnologues, la valorisation a cette fois touché la dimension artistique des démarches et la singularité de chaque pratique. De ce nombre, la publication *Les Patenteux du Québec*, réalisée par trois jeunes artistes aux beaux-arts, qui ont ouvertement pour but de pallier à la résistance institutionnelle de l'art populaire :

La même condescendance revient quand il est question d'art primitif. On se délecte de la *merveilleuse saveur* de sa *naïveté* et de la *remarquable pureté* de son *ignorance*. Et cela confirme les artistes instruits et civilisés dans la suprématie de leur art. C'est beaucoup en réaction contre cette attitude prétentieuse que nous avons eu envie de savoir comment s'expriment les gens qui n'ont pas appris les règles de l'Art et de la Beauté et qui ne se prennent pas pour des artistes. Nous avons pris position pour une classe sociale dont les manifestations culturelles sont ignorées ou méprisées par la culture dominante.³²⁷

L'ouvrage donne une image renouvelée de l'art populaire, tout en devenant un ouvrage de référence pour les collectionneurs. Des institutions muséales prestigieuses, comme le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée des beaux-arts du Canada, de même que des acteurs importants, comme Pierre Théberge, développent quant à eux des projets d'importance pour la valorisation de cette forme d'art. Nous observons toutefois que cette émulation, qui a lieu durant les années 1970, reste sans véritable suite dans ces réseaux. Une seconde vague, qui touche moins cette fois les musées nationaux que les centres d'art contemporain, apparaît durant les années d'exercice de la Société des arts indisciplinés entre 1998 et 2007, mais ne se maintient pas. Les artistes associés à l'art populaire demeurent marginalisés dans ces structures et dans les programmes de financement destinés aux artistes professionnels. La distinction entre ces deux sphères demeure très nette.

³²⁶ La dominance de la valorisation des artistes professionnels (dont ceux associés au *Refus Global*) dans les musées d'art au Québec dissimule une *mémoire occultée*. Philippe Dubé écrit à ce titre : « Au risque d'être taxé de révisionniste, on peut tout de même souhaiter revoir ce vieux dogme qui veut que seul est louable ce qui est d'avant-garde. Et malheureusement, cette tendance à penser l'histoire de l'art à travers la seule histoire des avant-gardes déforme passablement une réalité beaucoup plus complexe que le laisse supposer l'étude de sa seule frange élitiste. » P. Dubé, note 134, p. 259.

³²⁷ De Grosbois, Lamothe et Nantel, p. 9-10.

(2) 1.2.2 Honneur à la civilisation traditionnelle : la collection Séguin

Interpelé par la contribution des *anonymes* que l'histoire officielle tend à rejeter, l'ethnologue et historien Robert-Lionel Séguin (1920-1982) participe de façon unique à la valorisation de l'art populaire. Sa trajectoire, nous le constatons, est exemplaire en la matière : elle relie la démarche érudite d'un chercheur en arts et traditions populaires – qui nous rappelle le profil d'Arnold Van Gennep – et la personnalité du collectionneur passionné. En effet, Séguin recueille un somme considérable de données et d'objets reliés aux métiers (chasse, pêche, foresterie, agriculture, bois, cuir, fer, etc.), aux moyens de transport, à l'architecture et à la vie domestique (textiles, vêtements, mobilier, imagerie). Sa conception de la notion d'art populaire³²⁸ s'inscrit d'ailleurs dans le contexte plus large d'un intérêt pour la vie matérielle de l'*habitant* et de la civilisation traditionnelle québécoise (en 1961, il soutient un doctorat en histoire à l'Université Laval intitulé « Le mode de vie matériel de l'habitant aux XVII^e et XVIII^e siècles »), qui s'affirme au fil d'expériences professionnelles qui le mettent en contact avec les objets patrimoniaux de la province.³²⁹

Sauvegarder les témoins négligés de la culture populaire

Séguin parcourt le Québec entier à la recherche des objets-témoins de la vie rurale traditionnelle, s'arrêtant au passage dans les brocantes et chez les antiquaires. L'impressionnante collection d'objets ethnographiques qu'il érige au fil des années totalise 40 mètres linéaires d'archives et environ 35 000 objets, parmi lesquels se

³²⁸ De façon plus spécifique, Séguin considère que les pièces d'art populaire relèvent d'avantage du décoratif et du religieux, plutôt qu'elles ne sont fonctionnelles, opposant ainsi les fonctions artistiques et usuelles. Robert-Lionel Séguin, « L'art populaire québécois et les objets domestiques », *Québec histoire*, vol. 2, no 1 (automne 1972), p. 55-58.

³²⁹ Rappelons qu'il est embauché au Musée de la province de Québec dans les années 1950, alors que Gérard Morisset assure la direction de l'institution. À titre d'archiviste, Séguin prend connaissance de la collection ethnographique. Il est préalablement engagé à titre d'archiviste à la Société historique de Rigaud, sa ville de naissance, dans les années quarante, et ensuite aux Archives judiciaires de Montréal en 1946. Plus tard, en 1963, Séguin dresse « l'inventaire des collections de l'Institut des arts appliqués que son directeur, Jean-Marie Gauvreau, avait accumulées pour servir à l'enseignement. Avec Gauvreau, Séguin monte ensuite le Musée-laboratoire en civilisation traditionnelle de l'Institut. Ces deux ans passés auprès du créateur de l'École du meuble et de l'Institut des arts appliqués lui auront beaucoup appris sur les pratiques scientifiques reliées à la transmission du savoir par l'objet ». In Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 219.

trouvent de petits bâtiments anciens.³³⁰ La valeur scientifique et historique de l'ensemble pousse le ministère des Affaires culturelles du Québec à lui accorder, en 1979, le statut de bien culturel.

D'une collection de pièces de monnaie, amorcée vers 1930 alors qu'il est enfant, Séguin s'intéresse ensuite aux jouets, aux costumes, aux livres et aux lettres, comme à celles du général Montcalm. Il confie : « Plus tard, à trente ans, ce sont les vieux meubles québécois qui m'ont attiré. Ça ne s'est jamais arrêté ce goût de fouiller les greniers, les hangars, les bibliothèques »³³¹. Sa passion à l'égard de la vie matérielle de la civilisation traditionnelle des Québécois s'inscrit dans le lignage des travaux de Barbeau et de Morisset. Elle trouve ses motivations profondes dans la sauvegarde d'un patrimoine alors souvent dénigré. Gaston Miron, qui tente de situer le contexte d'enracinement des recherches de Séguin, fait état de l'attitude condescendante des francophones face à l'héritage légué par leurs ancêtres :

À l'époque où il commence ses études en histoire et en sciences sociales, dans les années quarante-cinq, la dépossession progressive engendrée par la Conquête, marquée par le traumatisme de l'écrasement de la Rébellion de 1837, atteignent une phase ultime : une quasi-amnésie culturelle. On maintenait notre peuple dans une existence politique insignifiante et dans une aliénation qui l'amenait à mépriser ses valeurs originales au profit du modèle du conquérant. C'était une époque de honte de soi. On s'empressait de cacher ou de se défaire des vieux objets, des vieux meubles, bref de l'héritage, pour les remplacer par du moderne et du chromé. Prélarts, tapisserie, peintures, recouvraient les matériaux d'origine. On avait donc peur de passer pour habitant.³³²

Les tentatives de Séguin de réhabiliter la culture populaire et les trésors méconnus de la culture matérielle visent à contrer l'amnésie culturelle régnante. Dans un article de 1972, il déplore le désintéressement de l'État face à la conservation et au rassemblement, dans un musée, des objets d'art populaire, soulignant en

³³⁰ Cette collection est d'abord entreposée dans sa résidence de Rigaud, de même que dans la grange et les bâtiments qu'il fait construire sur son terrain pour répondre aux besoins d'entreposage. Huit de ces bâtiments sont installés en 1996 sur le terrain du complexe du Musée des arts et traditions populaires de Trois-Rivières (aujourd'hui le Musée québécois de culture populaire), dans la cour arrière de la vieille prison. In Yves Bergeron, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Une triple trajectoire », *Ethnologies*, Vol. 26, no 2 (2004), p. 123.

³³¹ Séguin, cité in Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 218. Source originale de la citation : Marcel Brouillette, *L'Homme aux trésors. Robert-Lionel Séguin*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1996, p. 108-109.

³³² Gaston Miron, « Robert-Lionel Séguin, historien de l'identité et de l'appartenance ». In *La vie quotidienne au Québec*, Sillery, PUQ, 1983, p. 7.

contrepartie le travail et la ténacité de certains particuliers et de certaines universités.³³³

Comme plusieurs intellectuels de sa génération, Séguin s'identifie « au mouvement nationaliste des années 1950 et 1960. Son œuvre est d'ailleurs représentative de la quête de l'identité québécoise qui marque la période de la Révolution tranquille »³³⁴. En 1975, il écrit que les Québécois démontrent tous, individuellement et collectivement, le besoin grandissant de cerner et de célébrer leur identité :

Au fur et à mesure qu'on se débarrasse de la peur, nous nous interrogeons sur nos origines, sur notre vocation, sur notre mission. Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? D'où l'intérêt grandissant des Québécois pour l'ethnologie et le folklore. Justement parce que ces disciplines impliquent obligatoirement un retour aux sources. Pour un peuple, est-il meilleurs outils d'affirmation que la culture populaire et la civilisation traditionnelle ?³³⁵

Ce type d'enjeux l'affecte dès son jeune âge. Simard rappelle que Séguin, issu d'une famille pionnière installée dans l'ouest québécois à la fin du 18^e siècle, est profondément marqué par le voisinage de la frontière ontarienne :

Pour lui, l'homme de la frontière est davantage conscient de son identité, de sa vocation, de sa mission, et ce qui divise les hommes, pense-t-il, ce sont justement les frontières linguistiques et culturelles. « À vingt ou trente milles à l'ouest de Rigaud, je me sens dépaycé, lointain, étranger, alors que je suis chez moi à La Rochelle, Bordeaux ou Lausanne même si ces villes sont situées à des milliers de kilomètres de mon patelin natal. »³³⁶

La collection qu'il amasse devient le support et la matière de ses études, de ses expositions³³⁷ et de ses ouvrages³³⁸. Sa fascination pour les manifestations de

³³³ Séguin, « L'art populaire québécois et les objets domestiques », p. 55-58.

³³⁴ Bergeron, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982) », p. 113.

³³⁵ *Ibid.*, p. 114.

³³⁶ Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 217. La citation de Séguin est tirée de Robert-Lionel Séguin, « Le Vrai Pays de Rigaud... », in René Bouchard (dir. publ.), *La Vie quotidienne au Québec. Histoire, métiers, techniques et traditions. Mélanges à la mémoire de Robert-Lionel Séguin publiés sous les auspices de la Société québécoise des ethnologues*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1983, p. 32.

³³⁷ À compter de 1963, Séguin fait circuler sa collection personnelle. Cette année-là, « il présente une exposition sur le mobilier ancien du Québec au Centre d'art du Mont-Royal à Montréal. La même année, il produit une exposition consacrée aux jouets anciens du Québec pour la Centrale d'artisanat au Palais du commerce de Montréal. On l'invite à nouveau en 1969 à présenter une exposition sur l'art populaire québécois. La même année, le ministère des Affaires culturelles du Québec lui confie la réalisation d'une exposition sur le mobilier québécois des XVII^e et XVIII^e siècles à la maison Chevalier (Place-Royale à Québec) ». In Bergeron, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982) », p. 127.

l'homme du commun lui fait dire que « ce n'est pas parce qu'un pot a appartenu à Sir Wilfrid Laurier qu'il m'intéresse, c'est le pot même qui éveille mon intérêt : qui l'a fabriqué ? Selon quelles techniques ? Avec quels matériaux ? Quel était son usage ?³³⁹ En qualité d'ethnohistorien, il s'appuie sur les sources archivistiques, associant l'étude des faits de culture matérielle aux documents historiques. Simard précise à nouveau que ces objets « joueront dans la production scientifique de l'ethnologue un rôle analogue aux archives dans sa première production historique. Désormais, archives, bibliothèque, artefacts et informateurs trouveront appui l'un sur l'autre pour documenter ses recherches »³⁴⁰. Sa cueillette d'objets n'est pas le fruit du hasard :

Quand on examine sa collection, on constate par exemple qu'il a acquis plus de 17 charrues. Bien qu'elles semblent identiques, Séguin les a choisies précisément parce qu'elles illustrent des variantes et que la série permet d'observer les améliorations technologiques. Séguin s'inspire de la méthode typologique développée par les ethnologues du Musée national des arts et traditions populaires de Paris, qui s'inspirent eux-mêmes des travaux d'André Leroi-Gourhan. [...] On retrouve là le modèle qui inspire et motive Séguin, qui souhaite réaliser un musée comparable au Québec.³⁴¹

Un musée des arts et traditions populaires au Québec ?

Cette dernière citation nous amène à préciser que la conception de l'art populaire développée par Séguin s'imprègne de son expérience française et de sa fréquentation, là-bas, des réseaux voués à la valorisation de cette matière. Nous savons qu'il effectue des missions de recherche en France en 1964, 1965 et 1966. Durant ces mêmes années, il réalise six stages « de quelques semaines au Musée des arts et traditions populaires de Paris, où il travaille sous la direction d'ethnologues et de folkloristes aussi réputés que Georges Henri Rivière, alors conservateur du musée

³³⁸ Séguin publie abondamment dans les revues savantes, les journaux et les revues populaires. Entre autres publications, il signe *Les Moules au Québec* et *Les Granges au Québec* en 1963, ainsi que *La Civilisation traditionnelle de l'« habitant » aux XVIIe et XVIIIe siècles*, en 1967.

³³⁹ Séguin, cité in Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 218. Source originale de la citation : Marcel Brouillette, *L'Homme aux trésors. Robert-Lionel Séguin*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1996, p. 108-109.

³⁴⁰ Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 219.

³⁴¹ Bergeron, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982) », p. 122. L'auteur mentionne dans cet article qu'il s'agit du premier Québécois à avoir réalisé des expositions au MNATP.

(avant Jean Cuisenier), Jean-Michel Guilcher et surtout Jean Brunhes-Delamarre, reconnu comme l'autorité européenne en technologie et en équipement agraires »³⁴².

Les liens qu'il continue d'entretenir avec les ethnologues français rencontrés au cours des années 1960 l'amènent à réaliser en France trois expositions d'importance : du 26 avril au 30 juin 1976, il inaugure l'exposition consacrée aux *Catalognes et courtepintes de l'ancien Québec*³⁴³ au MNATP. Du 27 juin au 31 août 1980, cette exposition est reprise sous le titre *La couverture de lit du Québec ancien*, par le Musée des beaux-arts de La Rochelle. En 1979, Séguin est à nouveau invité au MNATP, où il présente l'exposition *Se vêtir au Québec : costume paysan québécois au XIXe siècle*.³⁴⁴

Encouragé par ses collègues en France, Séguin commence à revendiquer, vers 1973³⁴⁵, la création au Québec d'un musée d'ethnographie, réalisé à partir de sa collection personnelle. Résolument tourné vers le modèle du MNATP, il imagine un « musée des arts et traditions populaires où jeunes et vieux, étudiants et travailleurs, initiés et profanes, découvriraient et étudieraient les origines, l'évolution et la transmission de la culture québécoise »³⁴⁶. Son projet ne prend forme qu'après son décès (en 1982), avec l'ouverture le 25 juin 1996 du Musée des arts et traditions populaires du Québec près du port de Trois-Rivières. La collection Séguin, qui constitue l'âme du musée, demeure la propriété de l'Université du Québec à Trois-Rivières, qui en assure la garde, la gestion et l'entretien. Gilles Boulet, le directeur-fondateur du musée, rappelle que les souhaits de Séguin ont été respectés :

Qu'il s'agisse des gens qui étaient là avant que les Européens n'y viennent, de ceux qui sont venus avec Champlain et de tous les autres qui ont suivi, le Musée dit ce qu'ils étaient, ce qu'ils vivaient, ce qu'ils faisaient. Le Musée témoigne à chacun des détours de ses salles d'exposition du respect de la chose bien faite qui était quotidiennement vécu par nos ancêtres. Ce musée n'est pas dédié aux arts savants. Il est dédié aux traditions et au culte de la

³⁴² Marcel Brouillard (*L'homme aux trésors. Robert-Lionel Séguin*, Montréal, Québec-Amérique, 1996, p. 122), cité in Bergeron, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982) », p. 127.

³⁴³ L'exposition est aussi présentée au Musée régional de Vaudreuil-Soulanges au Québec.

³⁴⁴ Bergeron, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982) », p. 128.

³⁴⁵ Cette année-là, Séguin obtient un poste de professeur d'ethnologie, spécialisé en culture matérielle, à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Il reste néanmoins en marge des grands courants et des écoles, fréquentant peu les colloques et les universitaires, consacrant la majorité de son temps à ses recherches et à ses enquêtes de terrain. Son cheminement atypique n'est guère apprécié : en 1980, il donne sa démission, « parce que ses collègues historiens avaient majoritairement voté pour lui retirer toute tâche d'enseignement ». In Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 221.

³⁴⁶ Robert-Lionel Séguin, interview dans le journal *Le Jour* (Ville Saint-Laurent), 13 février 1976.

beauté que les gens bien ordinaires de chez nous respectaient dans l'agir quotidien qui était le leur.³⁴⁷

La première année, 50 000 entrées sont enregistrées. La gloire est cependant éphémère, aggravée par des problèmes d'ordre financier (principalement dû au prix du chantier de construction) et par le décès du directeur, près d'un an après l'ouverture au public. Devant la baisse dramatique des entrées au guichet, le musée se voit contraint de fermer ses portes en 1999. Des consultations sont engagées pour définir l'avenir de l'institution. Un journaliste du quotidien *La Presse* à Montréal écrit à ce propos que « la question fondamentale que devra se poser le nouveau comité est de savoir s'il y a encore de la place pour ce type de musée traditionnel à notre époque. Et, au cas où la réponse serait affirmative, la question corolaire est de se demander si c'est bien en région que ce genre de collection ethnologique gagne à être exposée »³⁴⁸. Pour plusieurs, il est prévisible que cette structure et l'approche envisagée ne pourront trouver un public fidèle parmi les citoyens de Trois-Rivières. La suspension des activités du musée engage une réflexion sur les publics favorables à l'art de l'homme du commun. L'art populaire est-il plus prisé en milieu urbain, auprès de publics spécifiques – comme les touristes étrangers – qu'il ne l'est dans les communautés populaires et rurales, même si les objets exposés en proviennent ?

Cet obstacle potentiel ne décourage pas les responsables de la relance du musée : en 2001, le complexe muséologique renaît sous une nouvelle entité juridique : le Musée québécois de culture populaire. Pour cela, on décide d'apporter des modifications au projet initial conceptualisé par Séguin. Les objets de sa collection, qui continuent d'occuper en 2008 50% des réserves de l'institution, sont désormais intégrés aux expositions thématiques. Benoît Gauthier, qui assure la direction de l'établissement à compter de 2005, affirme que l'approche de l'art populaire n'est plus « uniquement ethnologique comme on le définissait antérieurement »³⁴⁹. Les objets sont désormais considérés pour leurs qualités artistiques autant que culturelles. Cette matière continue néanmoins de s'affirmer

³⁴⁷ Gilles Boulet, « Vibrant témoignage de nos origines et de notre culture : le Musée des arts et traditions populaires du Québec », février 1997, site Réseau. Le Magazine de l'Université du Québec, http://www.uquebec.ca/mag/mag97_02/Doss.htm. Consulté le 20 juin 2008.

³⁴⁸ Eddy Verbeeck, « Les malheurs du Musée des arts et traditions populaires », *La Presse*, 28 avril 1999, p. E1.

³⁴⁹ Cette citation et la suivante sont de Benoît Gauthier, courrier électronique à V. Rousseau, 12 septembre 2008. New York, archives de l'auteure.

comme une priorité au musée, tant au niveau des acquisitions que de la programmation.³⁵⁰ Il se tourne vers des formes d'expression populaire contemporaines, comme celles relevant de l'art indiscipliné, et tente des rapprochements entre l'art populaire et l'art actuel.

En somme, nous remarquons qu'en dépit des modifications apportées au musée initialement imaginé par Séguin, l'art populaire demeure encore aujourd'hui un des vecteurs de l'identité collective québécoise dans l'institution. Sa collection voulait réhabiliter et célébrer le patrimoine matériel et les savoir-faire issus des milieux populaires québécois d'autrefois. Ainsi, sa conception de l'art populaire doit être comprise dans l'ensemble des activités de l'homme du commun et de sa communauté, que nous retrouvons dans les réseaux de l'ethnographie française qu'il a côtoyés. L'approche documentaire exhaustive (archives, enquêtes, collectes) qu'il a privilégiée, cherchait à établir la connaissance des matériaux, des techniques et des usages. Cette formule ne semble toutefois plus trouver d'intérêt dans le contexte muséologique actuel, engageant notamment les directions successives du musée de Trois-Rivières à valoriser la dimension artistique de ces objets.

(2) 1.2.3 Se voir dans l'autre : la collection de Nettie Covey Sharpe

Avec l'élaboration de sa collection et l'avenir qui lui est réservé, Séguin contribue à l'une des facettes de la définition de l'art populaire du Québec. Comme lui, Nettie Covey Sharpe (1907-2002) figure au nombre des agents voués à la valorisation et par là même à la conceptualisation de cette matière. Par son ampleur, le projet de Sharpe s'inscrit comme une référence dans le domaine. Ses actions, nous le verrons, sont représentatives de l'intérêt qu'accordent les collectionneurs anglophones aux manifestations populaires des francophones.

³⁵⁰ *Ibid.* La politique de programmation assure la présentation d'une exposition sur l'art populaire sur une base continue. La politique de collectionnement est aussi adaptée en conséquence et différentes sources de financement sont explorées pour faciliter les acquisitions. Gauthier précise que « dans les faits, cela se traduit par une recherche active de pièces d'art populaire québécois représentatives de toutes les régions du Québec. Ce qui n'est pas le cas du reste de la collection, où notre attitude est plus passive ».

Décalage culturel

L'intérêt de Sharpe pour l'ensemble des témoins de la culture matérielle des Canadiens-Français, y compris pour les arts anciens (couvrant les 18^e et 19^e siècles)³⁵¹, se manifeste alors qu'elle n'a que 27 ans, à une époque où seuls quelques rares initiés s'y intéressent. La collection qu'elle érige se distingue pourtant du projet de Robert Lionel Séguin. Si les deux corpus sont majeurs, substantiels et fondateurs, contribuant par là à forger l'identité de l'art populaire québécois, ils découlent de démarches qui les distinguent nettement : la collection de Séguin reflète l'approche érudite d'un *insider* puisant aux fondements de l'ethnologie. Celle de Sharpe se bâtit de façon plus intuitive, notamment sur des rencontres esthétiques qui procèdent d'une certaine condensation temporelle du microcosme québécois, avec une sélection d'objets de nature et d'époques variées (figure 1.30). Cette anglophone de confession protestante, née à Saint-Augustin-de-Woburn (en Estrie) d'un père américain et d'une mère écossaise, entre en contact avec la culture matérielle des francophones à la manière d'une *outsider*³⁵². Comme Séguin, elle puise aux sources du folklore paysan, intéressée à la vie matérielle de l'homme du commun qu'exemplifie, selon elle, le Canadien-français : elle le voit comme étant inspiré et créatif, « généreux, chaleureux, accueillant et vivant, stimulant ».

L'art populaire issu de la collection Sharpe relève d'une culture étrangère à sa culture d'origine et son environnement familial. Il en est de même pour la collection – plus connue – de l'Américain Alexander Girard, que nous présentons brièvement pour éclairer notre propos : Girard est à l'origine d'une des plus importantes collections d'art populaire au monde, érigée sur une période de plus de 50 ans, qu'il cède en 1978 au Museum of International Folk Art (MOIFA) au Nouveau-Mexique. Multiculturel, l'ensemble compte 100 000 objets provenant d'une centaine de pays, dont le Mexique, la Bolivie, le Pérou, l'Argentine et le Brésil.

³⁵¹ En cela, Sharpe ne se distingue pas des amateurs d'art populaire américains qui, pour la majorité, s'intéressent aussi aux antiquités. Henry Glassie remarque à ce titre que cette double passion a contribué à l'assimilation de l'un et l'autre des champs, surtout lorsque les objets proviennent de la période préindustrielle.

³⁵² Durant sa jeunesse à Woburn, elle est la seule anglophone de sa classe, et l'une des seules protestantes parmi une majorité de catholiques. Pour plus de détails sur la collection de Sharpe, lire l'article de Pascale Galipeau, « Les amateurs anglophones », *Les Paradis du monde*, p. 103-117. Se référer également à l'exposition virtuelle que le MCC lui a consacrée : Jean-François Blanchette, « Nettie Covey Sharpe », *site du Musée canadien des civilisations*, <http://www.civilisations.ca/arts/sharpe/sharpa0f.html>. Consulté le 2 septembre 2006.

Comme pour Sharpe, son regard se porte sur des cultures extérieures à la sienne. Il recueille néanmoins des objets qui lui sont contemporains, généralement des groupes d'objet ou des ensembles cohérents, qu'il acquiert directement des créateurs ou des communautés productrices (figure 1.31)³⁵³. Sharpe, contrairement à Girard, n'hésite pas à acquérir des pièces uniques, coupées de leur contexte initial, comme celles trouvées chez les antiquaires (qu'elle fréquente dès son jeune âge), dans le grenier des gens qu'elle aborde durant ses prospections, ou dans les entrepôts d'anciens couvents. Parfois, il lui arrive de rencontrer les artistes et de saisir l'importance du contact direct avec la culture vivante : « *I like it if I find the object myself in the family. Then I find it very stimulating and interesting but if it comes from a dealer and he doesn't know and he tells me lie. [...] Then all I had to do was to trace it back. I found that very interesting.* »³⁵⁴ Lors d'un entretien en 1977, elle fait état d'une visite qu'elle rend à Oscar Héon, qui est l'un des rares artistes populaires, avec Yvon Côté, Philippe Roy et Damase Richard, qu'elle côtoie : « *The first time I met him, he wanted to know what I wanted, and I said " Well anything...a little boy comes from school with his dog..., a children or anything. " And I left like that. When I'll go back, he'd have a few. [...] Oh sometimes he made up himself. I asked him " Faites-moi un petit danseur. " He said " oui " and that is what he did.* »³⁵⁵ Chaque œuvre renvoie à l'histoire de son acquisition. Le développement de sa collection favorise l'accumulation de souvenirs, qui refont surface lorsqu'elle entre en contact avec ses objets.

Nature de la collection

Au nombre des objets hétéroclites qui composent la collection d'art populaire de Sharpe, on trouve notamment de l'art animalier, des pièces de mobilier traditionnel, des girouettes, des personnages sculptés, de l'outillage et des accessoires de travail, des pièces de céramique et de poterie, des moules à beurre et des moules à sucre, de l'argenterie et des pièces textiles (tapis crochetés, couvertures, catalogues, courtépointes). Sa collection est acquise en diverses phases par le Musée canadien des civilisations à Gatineau : en 1977, Sharpe y vend 648 objets, en 1984, 27

³⁵³ Girard, qui est à l'origine de l'installation de sa collection au MOIFA, met à profit ses compétences de designer pour créer des mises en scène cohérentes composées de plusieurs objets.

³⁵⁴ Stephen Delroy, « Interviews with Mrs. Nettie Sharpe », 17 décembre 1977, p. 16. Gatineau, archives MCC.

³⁵⁵ Stephen Delroy, « Interviews with Mrs. Nettie Sharpe », 20 décembre 1977, p. 34. Gatineau, archives MCC.

objets, et en 1991, 84 objets. À son décès en 2002, les 3 313 pièces meublant sa résidence à Saint-Lambert sont à leur tour léguées au musée.³⁵⁶ John Russell Harper rapporte qu'elle était particulièrement attachée à ce dernier ensemble d'objets, contrairement aux premiers lots cédés (1977, 1984, 1991) : « Ceux-là sont les plus importants d'un point de vue muséal. [...] Ce qui est plus unique sont les deux figures sculptées de Marie et Joseph, avec leurs couleurs originales, datées de 1740, ainsi qu'une madone avec des traits indiens et datée d'environ 1700. [...] On y trouve un nombre important d'items individuels et uniques spectaculaires ayant un intérêt national. » Parmi ceux-ci, Harper relève un nombre important d'appeaux (ou appelants) et de boîtes à missels sculptées (« parmi les plus belles au Canada »), quelques pièces de mobilier (armoire; chaises berçantes; berceau de poupée), des meubles et accessoires miniaturisés³⁵⁷ (jouets d'enfant et démonstrateurs pour les artisans), des sculptures de Jean-Baptiste Côté (1832-1907), deux vire-vent sculptés, une peinture de François Malepart de Beaucourt (1740-1794) – « le premier artiste né au Canada à avoir acquis une bonne renommée » dicit Harper –, le « seul portrait connu » d'Augustin Wolff (réalisé autour de 1770), quelques huiles fines et portraits au pastel de Louis Dulongpré (1759-1843), de la céramique de Portneuf, un service de table avec des imprimés sportifs, et des tapis crochetés.

Harper remarque également que « parmi la quantité d'objets passés entre ses mains, elle a sélectionné et sauvé avec discrimination et finesse ceux qui lui paraissaient les plus représentatifs et les plus significatifs. Elle a l'œil pour les belles pièces et les qualités esthétiques jouent une part importante dans sa sélection »³⁵⁸. Si les choix de Sharpe reposent souvent sur des coups de cœur esthétiques, sa collection observe néanmoins un développement cohérent. Elle privilégie les travaux typiquement québécois, et parmi ceux-ci les pièces rares, les œuvres d'origine et les productions de facture brute³⁵⁹. Pour elle, le moule à sucre du 19^e siècle recouvert de

³⁵⁶ Ces chiffres sur les phases d'accession des objets ont été prélevés de la base de données des collections du MCC.

³⁵⁷ Voyons la remarque qu'elle donne à propos de ces objets : « *Miniatures pieces are very hard to find. [...] Yes they are made exactly like the large ones. [...] The little girl probably said " Papa, tu vas m'en faire un comme celui de maman? "* » In Delroy, 19 décembre 1977, p. 6.

³⁵⁸ John Russell Harper, lettre à Wesley Mattie, 14 juillet 1977. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

³⁵⁹ Sharpe confie : « *It is so primitive. [...] The French Canadian has a very rough going you know, because they were so many children; it was a very rough way of life. They would be in the house only to eat and sleep and the*

deux cœurs ornés de croix et de soleils radiants, le coq en métal autrefois perché au sommet de l'église de Louiseville, la courtépinte de mariage de 1825 trouvée dans la région de Neuville, ou le crucifix en bois de Philippe Roy, figurent au nombre des pièces typiques de la culture québécoise. Son attachement et son admiration pour les us et coutumes des Canadiens-Français est manifeste : « *That's what I mean by something spontaneous. Original, the French Canadian people in the country. They come up with the most fantastic.* »³⁶⁰

Pour guider ses choix, elle fait régulièrement appel aux conseils avisés d'amis et de spécialistes, dont Harper. Sharpe consulte également les publications et les travaux de Marius Barbeau et Jean Palardy, sollicitant à l'occasion leur avis.³⁶¹ Au nombre des livres de sa bibliothèque, on retrouve d'ailleurs *Le Mobilier ancien du Canada français*³⁶² de Palardy édité en 1963. Cette première étude spécialisée en la matière stimule non seulement les travaux d'ethnologues et de chercheurs en culture matérielle (sur les objets domestiques en particulier), mais sert aussi de guide de référence pour de nombreux collectionneurs. La bibliothèque de Sharpe – dont le contenu est aujourd'hui conservé au MCC – est garnie d'ouvrages sur les arts et le mobilier anciens au Québec, sur les arts décoratifs et l'architecture traditionnelle. S'ajoutent à cela des catalogues d'exposition, des revues d'art et des catalogues de vente. Plusieurs semblent lui permettre de préparer ses collectes, comme en témoignent certaines pages, ponctuées de repères visuels et d'annotations personnelles (« *I want it!* »³⁶³).

Au fil des années, ses nombreuses tournées de prospection lui permettent d'acquérir une connaissance significative sur le patrimoine matériel, immatériel et bâti. Elle avait développé certaines aptitudes pour l'identification des coloris utilisés, des matériaux d'origine, des méthodes de confection des œuvres, des finitions et des datations, des lieux de provenance des pièces, et des caractéristiques culturelles. Cet investissement rare à l'époque la consacre comme une pionnière dans le domaine de

rest of the time they would be out in the barn or doing work so it was, everything very. » In Delroy, 19 septembre 1978, p. 12.

³⁶⁰ In Delroy, 19 décembre 1977, p. 25.

³⁶¹ Blanchette, « Nettie Covey Sharpe ».

³⁶² Elle possède l'armoire no 64 de la publication de Jean Palardy, *Les meubles anciens du Québec* (Montréal, Pierre Tisseyre, 1971).

³⁶³ Fait rapporté par Jean-François Blanchette, entretien avec V. Rousseau, Gatineau, 3 janvier 2007. New York, archives de l'auteur.

l'art populaire au Canada. « Avant les années 1950, très peu de collectionneurs se passionnent pour ce qu'on trouve dans les campagnes du Québec, à l'exception de quelques spécialistes et quelques antiquaires, parfois canadiens, souvent américains. »³⁶⁴

Habiter sa collection

La disposition des œuvres de la collection de Sharpe dans sa maison de Saint-Lambert prend la forme d'une œuvre d'art totale (figure 1.32). Tout comme les installations créées par Alexander Girard au MOIFA, elle réalise une mise en scène qui veut plonger le visiteur dans l'ambiance de la culture représentée. S'il est tout aussi sensible à la valeur esthétique des œuvres, Girard cherche pour sa part à réitérer dans l'espace d'exposition le rapport qui unit les pièces entre elles dans leur environnement initial et dans la communauté du créateur. Sharpe procède autrement : son domicile se présente comme un intérieur canadien-français immémorial. Le mobilier, les accessoires, les pièces d'art populaire et l'architecture de la résidence concourent à la construction d'une vision imaginaire de la maison type québécoise. L'espace est minutieusement organisé, à la recherche d'un équilibre et d'une stabilité visuelle. Chaque pièce, une fois disposée, conserve son emplacement. Dans ses dispositions testamentaires³⁶⁵, elle exprime d'ailleurs le souhait qu'à son décès, ses objets soient exposés dans sa maison, comme elle les a laissés.

L'installation soigneusement élaborée des objets de sa collection au fil des années, lui rend palpables certaines émotions éprouvées dans sa jeunesse. Dans les entretiens qu'elle livre, Sharpe parle avec verve et tendresse du climat qui régnait sur la ferme des Larochelle, ses voisins Canadiens-français, où elle aimait se rendre pour fuir l'austérité de son propre foyer familial. Elle évoque ce passé :

Quand j'étais petite fille, j'aimais toujours [...] les belles petites choses... je sais pas, j'aimais le beau, j'aimais les fleurs, j'aimais les animaux [...]. (Fernande Larochelle) avait des anciennes petites commodes, les petites portes ouvraient. Elle décorait tout ça avec des petites statues religieuses,

³⁶⁴ Blanchette, « Nettie Covey Sharpe ».

³⁶⁵ Blanchette explique que la collection a finalement été transportée au MCC pour des raisons de conservation, de sécurité et d'accessibilité. Dans la maison, le musée anticipe d'évoquer la mémoire de Sharpe par différents moyens, notamment par des installations médiatiques.

puis elle mettait de petits bouquets de fleurs, des petites violettes – on allait dans les champs chercher des petites violettes. J’ai (aujourd’hui) fait la même chose chez moi.³⁶⁶

Conclusion

Les trois cas de figures que nous avons sélectionnés aux points précédents avaient pour but de fournir un aperçu des ouvertures distinctes qu’a connues l’art populaire depuis les années 1970 au Canada. Nous remarquons que le processus de pénétration des réseaux de l’art officiel, s’il n’a pas cessé, n’arrive pas à se dénouer positivement encore aujourd’hui. Ceci, en raison de résistances multiples, qui viennent des programmes politiques³⁶⁷, des artistes professionnels ou des philosophies institutionnelles.

La collection de Séguin marque pour sa part une exception au Québec : celle d’un type de collectionnement en art populaire, axé sur la connaissance des œuvres et la constitution de séries cohérentes. Si l’on ne trouve pas d’équivalent ou de projets similaires au cours des trente dernières années, on peut toutefois sentir l’influence exercée par Séguin auprès d’une génération de chercheurs, qui à leur tour cherchent à influencer le développement des collections muséales nationales du Québec et du Canada.

La collection Sharpe donne à elle seule le pouls des orientations données à l’art populaire aujourd’hui. Ce modèle est dominant et s’impose. Elle trouve ses parallèles dans les axes de développements des collections du Musée de la

³⁶⁶ Nettie Covey Sharpe, entretien avec Jean-François Blanchette, 23 avril 1983, p. 6-7. Gatineau, archives MCC.

³⁶⁷ Prenons l’exemple de la SAI : durant l’exercice de son mandat entre 1998 et 2007, l’organisation est soutenue financièrement – de façon sporadique – par le Conseil des arts du Canada (CAC). En contrepartie, elle n’a jamais obtenu le support de son homologue provincial (créé en 1994), le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Ce dernier se rabat sur une définition stricte du statut *professionnel* de l’artiste, excluant du coup de ses programmes tout organisme voué à la mise en valeur et à la diffusion de l’art populaire ou de l’art brut. Il faut également préciser que les modalités d’attribution des bourses et des subventions gérées par le CALQ reposent sur le principe de l’évaluation au mérite par des comités formés de pairs. Selon cette définition, l’*artiste professionnel* doit faire l’objet d’une reconnaissance par ses pairs, ainsi qu’avoir exposé dans des galeries et musées reconnus. Si les artistes *indisciplinés* rencontrent ce dernier critère, il semble que les artistes professionnels opposent une résistance à l’élargissement de leur statut d’artiste. Pour sa défense, le comité d’évaluation du CALQ stipule que la SAI devrait être considéré comme un organisme de services muséologiques, à l’égal des musées, en raison du type d’œuvres qu’elle présente et des activités de recherche qu’elle mène. Pour cela, il lui suggère de se tourner vers le ministère de la Culture et des Communications, même si ce dernier n’accorde durant ces années aucune enveloppe budgétaire aux nouveaux organismes culturels. Cette situation mène la SAI dans une impasse sur le plan de l’aide financière annuelle au fonctionnement.

civilisation de Québec et sa tentative d'actualisation de l'art populaire. Le projet de Sharpe vient également exemplifier les tendances multiculturelles en place au Musée canadien des civilisations à Gatineau, où elle est d'ailleurs cédée en 2002. Nous étudierons dans les points à venir le développement et le rôle joué par ces deux institutions dans l'élaboration de la notion d'art populaire, dont ils sont des acteurs importants.

(2) 1.3 Le Musée de la civilisation de Québec (MCQ)

(2) 1.3.1 Les collections ethnographiques du Musée de la Province

À son ouverture en 1933, le Musée de la Province – créé par le gouvernement et installé à Québec – se constitue de quatre grandes divisions, qui se développent sur le modèle du musée de l'Université Laval : la peinture, la sculpture, les sciences naturelles, ainsi que les *choses canadiennes*³⁶⁸ ou *Canadiana*. Si l'acquisition de ces objets typiquement canadiens démarre autour de 1929, pendant la crise économique, la collection ne prend son véritable envol qu'à l'arrivée de Gérard Morisset à la direction du musée de 1953 à 1965. Andrée Gendreau écrit qu'il

doublera presque la collection, celle-ci atteignant environ 1 000 pièces. Il s'agissait d'un rêve caressé depuis longtemps puisque déjà, en 1937, lors de l'*Inventaire des œuvres*, il s'était donné comme mandat de réaliser le sauvetage de l'ensemble du patrimoine artistique, comprenant indistinctement l'art traditionnel, l'art populaire et l'artisanat. Les goûts personnels des responsables de ce projet ont cependant orienté relativement tôt la cueillette vers les arts décoratifs, excluant en grande partie les objets courants de la vie quotidienne. Aussi, lorsque Barbeau et Morisset organisent les premières grandes expositions sur la culture matérielle, ils doivent emprunter plusieurs objets à des collections privées, dont la collection Coverdale.³⁶⁹

En 1968, le ministre des Affaires culturelles du Québec négocie l'achat de la collection Coverdale³⁷⁰, qu'il confie au Musée du Québec (nouvelle appellation du Musée de la Province). Cette acquisition, qui participe à la cristallisation d'une certaine facette de l'art populaire, vient doubler le nombre d'objets des collections ethnographiques. Parmi les 2 500 objets de culture matérielle, 800 sont associés aux

³⁶⁸ Bergeron, « Naissance de l'ethnologie », p. 18. L'appellation « choses canadiennes » est utilisée au musée jusque dans les années 1940 pour nommer la collection.

³⁶⁹ Gendreau, « Regards croisés », p. 109-110.

³⁷⁰ Sur cette collection, voir la publication de Nathalie Hamel, *La collection Coverdale. La construction d'un patrimoine national*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, 390 p.

cultures autochtones³⁷¹. La section euro-québécoise de la collection se compose de 350 pièces de mobilier québécois traditionnel (portes, miroirs, armoires sculptées, fauteuils, buffets bas à deux ou trois corps, tables, berceuses, encoignures), de 650 objets traditionnels reliés à l'alimentation (chenets, pelles, tisonniers, ustensiles de cuisson dans l'âtre, céramique et 450 pièces de vaisselle), de 30 appareils d'éclairage, de pièces d'équipement de chasse et de pêche, de serrureries, d'armes, de jeux et d'outils. Ces objets sont recueillis à compter des années 1940 par l'homme d'affaires ontarien William Hugh Coverdale, passionné d'histoire et d'antiquités, spécialement de la période de la Nouvelle-France. Il les dispose dans trois propriétés : la collection iconographique de *Canadiana* se trouve au luxueux Manoir Richelieu, un hôtel situé à Murray Bay, alors que les collections ethnographiques canadienne-française et amérindienne, qu'il juge moins prestigieuses, sont hébergées à la Maison-Chauvin et à l'Hôtel Tadoussac. Ces environnements immersifs imaginés par Coverdale ont un potentiel commercial certain, rejoignant le touriste à la recherche d'une expérience exotique.

L'arrivée de la collection Coverdale suscite en 1969 la création de l'Institut national de la civilisation, duquel naît le Musée de la civilisation à Québec en 1988. Déjà, dans les années 1970, la province prépare un renouveau muséal. Dans cette perspective, le gouvernement sollicite différents avis d'experts. De ce nombre, Georges Henri Rivière livre à l'automne 1978 un rapport intitulé *Plaidoyer pour un musée d'histoire naturelle et humaine du Québec*. Il écrit

qu'un musée lui manque, remplissant ce rôle (représentatif du patrimoine) à l'échelle de tout le pays, un musée d'histoire répondant à la définition la plus audacieuse, la plus moderniste de ce genre d'institution [...], source de recherche et de créativité, puissant levier d'éducation et de participation populaire. [...] Un tel musée, à vrai dire, serait le corps où s'incarner, l'âme où se fondre, [...] miroir de la nature et de l'homme québécois. [...] L'histoire qu'il exprimerait jaillirait aussi bien de l'homme témoin que de l'homme vedette. [...] Il ne serait ni encyclopédique ni syllabus, [...] s'arrêtant à des sujets tantôt rayonnants tantôt obscurs. Montrant les lumières, et le faisant des ombres, il chercherait l'objectivité, sans espérer l'atteindre.³⁷²

³⁷¹ On trouve des objets domestiques (vêtements, parures, porte-bébés, étuis et contenants) des estampes et des armes.

³⁷² Georges Henri Rivière, « Plaidoyer pour un musée d'histoire naturelle et humaine du Québec », rapport, Paris / Québec / Montréal, 1978, p.1-4. Paris, archives ICOM. Nous remercions la documentaliste Elizabeth Jani, qui a pu retracer ce document non publié dans les archives de l'ICOM à Paris.

Retrouve-t-on la vision de Rivière dans le nouveau musée de Québec, et par-là même son approche de l'art populaire ?

**(2) 1.3.2 La naissance du Musée de la civilisation :
un avenir pour l'art populaire québécois**

Lors de sa fondation, le Musée de la civilisation hérite de 40 000 pièces ethnographiques autrefois conservées au Musée du Québec. Dès lors, l'institution cherche à actualiser cette collection. En octobre 1989, le Conseil d'administration du musée adopte la liste des domaines couverts par l'actuelle collection et la liste des principaux secteurs à consolider. Le terme *art populaire* fait explicitement son apparition à ce moment : il fait partie des secteurs à implanter, même s'il n'est pas considéré comme un axe prioritaire comme, le mentionne-t-on, ceux des objets autochtones, du costume, du mobilier, des outillages et des métiers traditionnels. Ce document esquisse néanmoins les cadres de la notion :

Expression authentique d'une part importante de la culture québécoise, reconnu comme original au Canada et aux États-Unis, l'art populaire constitue un fait de civilisation au même titre que les autres formes d'art. Ce type de production mérite sa place au sein de la collection. Il convient d'en affirmer la présence, d'autant plus que peu de musées, mis à part quelques institutions régionales, s'y intéressent. Les critères de sélection des œuvres de ce type doivent s'articuler à la vocation du Musée qui est de faire état de la culture québécoise. On sait que le mandat géographique de l'institution est relativement large, cherchant à « refléter toutes les régions, mais surtout, recueillir tous les témoignages susceptibles de contribuer à une meilleure connaissance de la culture québécoise, toutes ethnies, religions et culture locale confondues »³⁷³. De la tradition à l'innovation, de l'intention utilitaire à l'expression décorative, il faut orienter le développement de ce secteur vers des modes contemporains d'expression et consolider les formes traditionnelles les plus évocatrices qui occupent déjà une place importante dans la collection.³⁷⁴

Pour faire le point sur un certain nombre de questions soulevées par l'art populaire, mais aussi pour mieux orienter la politique de développement de sa collection ethnographique, le musée commande à l'externe trois rapports de recherche sur la question. Jean-Claude Dupont signe le premier rapport en 1990. Les

³⁷³ Jean-Claude Leblond, « Regards sur l'art populaire », rapport réalisé en coll. avec Jean-Claude Dupont et Jean Simard, Québec, Musée de la civilisation, 1994, p. 15.

³⁷⁴ Service des collections, *Les axes de développement de la collection*, Québec, Musée de la civilisation, septembre 1989, p. 15.

deux suivants proviennent de Jean-Claude Leblond et de Jean Simard en 1994. Examinons le contenu de ces rapports et voyons la nature de l'art populaire auxquels ils renvoient, à l'égard des collections du musée.

Dans son rapport, Jean-Claude Dupont³⁷⁵ remarque que le Musée de la civilisation possède l'une des plus importantes collections de pièces d'art populaire de la période préindustrielle, formée vers la fin des années 1960. Il fait allusion aux pièces provenant de la collection Coverdale, de l'Institut national de la civilisation (auquel il a été rattaché) et du Musée du Québec.

Dans sa tentative de définition de l'art populaire, Dupont constate à la lueur de la collection du musée, que cette forme d'art s'est manifestée différemment selon le contexte et les époques. Il oppose d'emblée une distinction entre deux formes d'art populaire : celle réalisée par l'artisan spécialisé, qui vend les produits de sa création, et celle relevant d'un artiste autodidacte, replié sur lui-même et sa communauté. Il attribut la pratique de cet art au désir inné qu'ont les gens d'agrémenter leur milieu de vie. Les formes et les motifs esthétiques qu'ils exploitent sont tirés ou influencés par leur entourage, véhiculés à travers les âges, de génération en génération, signant par là une origine primitive. Les résultats sont également destinés aux besoins ou à l'usage de l'environnement immédiat, si ce n'est simplement aux croyances :

Les facteurs sacrés ou magiques jouent donc un rôle important dans l'élaboration d'un objet d'art populaire. [...] (La) petite tresse de palme confectionnée à l'occasion du dimanche des Rameaux et conservée l'année durant, est plus qu'une grappe de fruits ou de glands qu'on fixe au mur de l'habitation; c'est un rameau béni qui protège les hommes et les animaux contre les éléments naturels, le feu et la tempête, mais aussi contre les maladies, les malchances et les transgressions religieuses.³⁷⁶

Si pour Dupont l'art populaire peut être spontané, il est avant tout fonctionnel et utilitaire, par conséquent tributaire de la technologie. Il affirme que l'évolution des techniques tend à faire disparaître la création individuelle, conduisant du coup vers une rareté de l'art populaire dans les sociétés contemporaines. Il remarque par ailleurs que les formes d'art populaire plus récentes, conservées dans les collections du musée, tranchent par leur individualisme et leur recours à la nostalgie

³⁷⁵ Jean-Claude Dupont, « L'art populaire », Québec, Musée de la civilisation, 1990, p. 1-8. Ce même article est paru dans *Objets de civilisation*, Québec, Musée de la civilisation / Éditions Broquet Inc., 1990.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 1.

d'autrefois, par comparaison aux œuvres plus anciennes. Si l'observation est pertinente à l'égard des collections du Musée de la civilisation, est-elle représentative de l'ensemble de l'art populaire hors de l'institution ?

Les conclusions du rapport de Dupont montrent certaines distinctions avec les avenues que prend le musée quinze ans plus tard. Le conservateur Christian Denis, en charge de l'art populaire au Musée, adopte des critères de sélection différents. Dans son inventaire préliminaire des œuvres d'art populaire de 1996, Denis retient

prioritairement les œuvres identifiées appartenant au médium de la peinture et de la sculpture. À la lumière de ce premier exercice, certaines exceptions ont été considérées en cours d'analyse pour les cas où des objets fonctionnels ornements appartiennent à une production plus vaste d'un même artiste ou pour certains objets dont leurs niveaux d'ornementations le justifiaient. Nous avons également regroupé les peintures et les sculptures non identifiées, nous permettant de retenir et de considérer une réalité importante de ce secteur, soit les œuvres anonymes.³⁷⁷

Dans l'inventaire réalisé au musée en mai 2005³⁷⁸, on se concentre aussi sur la sculpture et la peinture, même si les pièces sont anonymes, mais on exclut la céramique, le textile, l'ameublement et les objets utilitaires. En 2007, dans l'index des artistes populaires de la collection du musée, Denis répertorie 822 œuvres produites par 101 artistes, excluant le mobilier et les arts décoratifs, les pièces usuelles anciennes, de même que les œuvres anonymes.

Le second rapport sur l'art populaire est rédigé par l'historien de l'art Jean-Claude Leblond en 1994³⁷⁹. Visiblement dépassé par la diversité esthétique des œuvres de la collection du Musée, l'auteur choisit d'aborder la question des contradictions inhérentes à la notion. Par l'utilisation de contre-exemples, il pose et rejette tour à tour différents critères d'évaluation. L'approche qu'il privilégie brouille néanmoins les tentatives de conceptualisation de l'art populaire. L'auteur admet d'emblée dans son rapport qu'il est

suggéré d'entreprendre une recherche fondamentale pour circonscrire, selon les périodes historiques, une typologie de l'art populaire dont le casse-tête rester à compléter. [...] L'objectif de cette démarche n'est donc pas de dresser

³⁷⁷ Christian Denis, « Inventaire préliminaire. Peintres et sculpteurs d'art populaire. Collection du Musée de la civilisation », Québec, Musée de la civilisation, 30 juillet 1996, non paginé.

³⁷⁸ Claire Montaigne, « Art populaire », inventaire, Québec, Musée de la Civilisation, mai 2005.

³⁷⁹ Leblond, « Regards sur l'art populaire ».

un portrait de l'art populaire ou d'établir une incertaine typologie, mais bien de réfléchir sur cette difficile typologie dans un champ si vaste, en posant certaines questions susceptibles d'éclairer la problématique sous un autre jour.³⁸⁰

Leblond attribue la confusion de la notion d'art populaire à la nature de sa typologie, remarquant que les critères de sélections du sujet (muséologue, théoricien, amateur) « ne précèdent pas le jugement, mais lui succèdent et le légitiment ». Il signale également le malaise conceptuel et disciplinaire entourant la circonscription de ce sujet, à savoir que l'art populaire chevauche à la fois deux concepts, celui d'art et de peuple, et du coup les disciplines de l'ethnographie et de l'iconographie. Il fait état de l'usage problématique des termes d'art, d'art populaire et de peuple, tout comme il rapporte les difficultés de l'approche ethnographique et celle aussi qui nous amène à envisager l'art populaire comme relevant d'une branche des beaux-arts. Comme Dupont, Leblond trace une distinction entre un art populaire *passé* et *contemporain*, omettant toutefois de spécifier les glissements et d'établir des nuances entre ces deux axes. Pour mesurer cette distinction, nous croyons qu'il aurait fallu que l'auteur se rapporte aux résultats d'une enquête de terrain ou à l'observation scrupuleuse des objets de la collection du musée. Face à cette lacune, il est difficile d'établir des traits généraux véritables. Par exemple, il est difficile de démontrer que les pièces d'art populaire anciennes sont naïves, utilitaires et consensuelles, ou que l'art populaire contemporain résulte de créateurs isolés et marginalisés, situés en dehors du marché de l'art, sans moyen, empreints d'une forme douce de folie.

La même année, le musée invite le professeur d'ethnologie Jean Simard à se pencher sur l'évolution de la notion d'art populaire à partir des formes traditionnelles jusqu'à son expression actuelle de patrimoine vivant. Les conclusions amenées par Simard pour cerner la notion ont l'avantage de reposer sur une expérience de terrain dans le domaine de l'art populaire et sur une attention particulière portée à l'histoire de la formation des collections du Musée. Dans son rapport, il note que les premières pièces d'art populaire, « admises par l'entrée de service, [...] seront spontanément classées selon leur destination d'origine, c'est-à-dire comme des objets utilitaires, technologiques, mobiliers ou décoratifs. Ces objets renvoient à une période où le folklore et l'ethnologie imposaient leur marque et leur

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 1 et p. 3.

approche »³⁸¹. Parmi ces objets on trouve des girouettes, enseignes, moules à sucre, moules à beurre, cannes sculptées, meubles ornés de pointes de diamant, rouelles ou galettes, céramiques peintes de motifs naturalistes, pièces de ferronnerie, couvertures boutonnées et tapis à langues. Pour Simard, cette classification s'explique ainsi :

Deux grandes périodes doivent être ainsi considérées au Québec : la période traditionnelle ou pré-industrielle, qui s'achève avec le 19^e siècle, et le 20^e siècle lui-même. Au long de la première s'élaborent des arts liés à l'exercice des métiers artisanaux, que personne ne collecte ni n'étudie, tandis qu'à la seconde des spécialistes se penchent sur les œuvres de la période antérieure qu'ils érigent en corpus ethnographiques et en collections muséographiques. Mais ces spécialistes ignorent la plupart du temps les œuvres qui se fabriquent sous leurs yeux et qu'ils ne reconnaissent pas comme faisant partie de l'art populaire, entre autres raisons parce qu'elles ne découlent plus nécessairement des métiers, aussi parce qu'elles puisent leurs matériaux dans la récupération et empruntent leurs thèmes à des sources inattendues au regard de ceux, amateurs, collectionneurs et même muséologues, qui avaient été habitués aux objets peints et sculptés.³⁸²

Quelle est l'attitude du Musée face aux œuvres de cette seconde période décrite par Simard ?

(2) 1.3.3 Actualisation et nouvelles acquisitions

L'actualisation de la collection ethnographique du musée en matière d'art populaire passe par l'inclusion d'œuvres plus récentes, qui se dissocient des premières acquisitions. De l'avis de la directrice des collections du musée, Andrée Gendreau, cette forme de création « domestique et usuelle s'est perdue, marquant une période précise. Aujourd'hui, nous ne trouvons presque plus de telles pièces »³⁸³. Les réserves accueillent désormais des sculptures comme les personnages de Joseph Shink (1884–1963) (figure 1.33) et d'Oscar Héon (1901–1976), les animaux d'Arthur Bouchard (1929–2010) et de Rosario Gauthier (1913–1994) (figure 1.34), de

³⁸¹ Simard, « L'art populaire dans la collection du Musée de la civilisation », n. p.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Andrée Gendreau, entretien avec V. Rousseau, Québec, 29 janvier 2007. New York, archives de l'auteure. Cette *fin* annoncée de l'art populaire est souvent évoquée par les collectionneurs. Lors d'un entretien (avec Valérie Rousseau et Jean Simard, 2001. New York, archives de l'auteure), Pierre Riverin explique que durant les années 1990, il a dû s'approvisionner chez les antiquaires et les marchands plutôt que chez les artistes, comme il le faisait autrefois, sous prétexte que ce type d'art populaire était désormais introuvable. Le facteur de rareté pourrait d'ailleurs avoir motivé la donation de sa collection au Musée de Charlevoix en 2004.

même que les scènes de genre de Robert Cauchon (1916–1969) et d'Yvonne Bolduc (1905–1983). Entre le début de son mandat de conservateur en 1988 et l'inventaire de 1995, Christian Denis fait acquérir 300 nouvelles œuvres, qui s'ajoutent aux 50 000 pièces de la collection ethnographique. Rosario Gauthier figure parmi les artistes les mieux représentés de ces nouvelles acquisitions, avec un regroupement significatif auquel Denis attache une valeur particulière. Pour lui, Gauthier est l'un des artistes populaires typiques de cette nouvelle vague. Il « n'est jamais allé sur le marché, est vierge de toute influence, n'a jamais travaillé sur commande. Il vivait dans le fond d'un rang et travaillait sur ce qu'il aimait. Il reproduisait son environnement, ce qui avait constitué son histoire de vie. On avait l'occasion d'acquérir et de cerner un corpus complet »³⁸⁴. Pour Denis, le fait que l'œuvre de Gauthier se compose de sujets animaliers ajoute à l'importance de l'ensemble :

L'univers animalier est très présent dans l'art populaire utilitaire. [...] On a rapidement identifié cette ligne de force dans l'art populaire québécois. Pour les (collectionneurs) américains, (cette thématique est caractéristique de notre province). Dans les ventes à l'encan, les pièces fortes sont en général dans ce registre – les animaux de la forêt, de l'environnement domestique, de la ferme.

Ce type de pièces marque à son tour la fin d'une génération d'artistes populaires issue du milieu rural, née au début du 20^e siècle.

Dans la perspective de se placer au diapason des éléments contemporains qui forgent la société québécoise et de dynamiser sa collection d'art populaire, le musée cherche-t-il à acquérir des productions plus actuelles dans le lignage des premières pièces d'art populaire ? Peut-on penser que des œuvres au style plus libre, comme la *Boîte à musique* d'Alphonse Grenier (figure 1.35), incorporée dans la section « Métissages » de l'exposition virtuelle *Musées et Millénaire* en 2000, signent l'amorce d'une nouvelle tendance au musée ? Denis hésite à acquérir ce type de pièces situé aux franges de l'art populaire, tout comme des œuvres associées aux environnements d'art populaire, comme celles de Roger Ouellette, Richard Greaves ou Léonce Durette. Gendreau est également perplexe à l'idée d'intégrer ces productions dans la même catégorie que l'art populaire. Si Denis entend rester ouvert à des modes d'expressions contemporains, il continue néanmoins de

³⁸⁴ Cette citation et les quatre suivantes sont de Christian Denis, entretien avec V. Rousseau, Québec, 29 janvier 2007. New York, archives de l'auteure.

privilégier les formes d'art populaire traditionnellement recherchées. Devant un champ encore difficile à cerner, il opte pour une position prudente, reconnaissant être « encore à consolider un certain secteur et une certaine vision de l'art populaire » au sein du musée. « Au Québec et au Canada, poursuit-il, nous sommes très conservateurs dans notre appréhension de l'art populaire, limitant nos choix à la peinture et à la sculpture. Il nous arrive d'incorporer le textile, lorsqu'il s'agit de pièces anciennes. » En dehors des œuvres dont les thématiques sont issues du monde végétal et animal, le conservateur se tourne vers les pièces reliées à l'univers religieux et à la sphère sociale, comme la vie domestique, les personnalités publiques, les légendes, les sports, la sexualité, les loisirs, la géographie, les modes de transport, l'architecture et les métiers. Il favorise d'ailleurs les objets alliant les dimensions usuelle et esthétique, comme ce siège de barbier pour enfant à tête de zèbre qu'il propose d'acquérir en 1997. « D'un objet à fonction utilitaire, ce siège est devenu avec le temps un objet d'art, une véritable sculpture très rare et prisée sur le marché par les collectionneurs. Elle est remarquable à la fois pour le travail dans son ensemble et pour la polychromie ancienne qui est très belle. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une pièce rare qui viendra bonifier la collection nationale. »

À ce titre, il nous semble intéressant de souligner le glissement opéré dans la classification des objets d'art populaire dans la base de données³⁸⁵ du musée. Lorsqu'ils prennent la forme de sculptures et de peintures, ils sont classifiés sous la rubrique « Arts originaux », avec les œuvres sur papier, adoptant la terminologie courante utilisée dans les musées des beaux-arts nord-américains. Les œuvres faites d'un autre matériau sont classifiées comme « objets utilitaires », par fonctions, selon leur affiliation au mobilier, aux loisirs (jeux, jouets, sport), à la vie domestique, aux métiers, à la numismatique ou à la philatélie. Cette division distingue nettement l'art populaire *ancien*, relié à la vie usuelle, et l'art populaire *contemporain*, dit gratuit et décoratif.

Ce glissement de l'art populaire vers l'*artistique* pose par ailleurs des questions sur le recoupement des mandats entre institutions et leur point de vue

³⁸⁵ Il serait pertinent de revenir, dans une étude ultérieure, sur l'impact épistémologique des bases de données adoptées par les musées canadiens et nord-américains pour classifier l'art populaire, et de comparer ces normes avec les usages dans les musées européens.

respectif sur le sens accordé au terme *art*.³⁸⁶ La répartition des collections entre le Musée national des beaux-arts du Québec (autrefois le Musée de la Province) et le Musée de la civilisation soulève une problématique signifiante qu'illustre bien le cas de Louis Jobin : le musée situé sur les Plaines d'Abraham souhaite conserver les *œuvres d'art* de l'artiste, alors que l'institution du Vieux-Port entend garder le char allégorique (figure 1.36). Andrée Gendreau affirme :

Yves Lacasse et moi-même avons émis des principes généraux de répartition. L'un de ceux-ci concerne l'intégrité de l'œuvre ou du fonds. En ce qui a trait à Jobin, c'est particulier, car il était mi-artisan, mi-artiste. Il a fait des sculptures pour gagner sa vie. Pour Lacasse, lorsqu'une personne avait étudiée en art, ou avait eu une formation, son travail ne relevait pas de l'art populaire. Ce cas devrait d'ailleurs faire jurisprudence, en raison des critères de sélection définis par les deux institutions.³⁸⁷

De cette façon, le Musée national des beaux-arts du Québec exclut l'art populaire et les pratiques artistiques autodidactes de ses collections, et par là même de sa définition générale de l'*art*. Ceci, tout en considérant Jobin comme un artiste à part entière et un sculpteur de calibre.

(2) 1.3.4 La spécificité des collections d'art populaire

D'après le conservateur Christian Denis, si le Musée canadien des civilisations à Gatineau adopte une orientation multiculturelle en matière d'acquisitions d'art populaire, « le Musée de la civilisation à Québec s'assure (pour sa part) que toutes les régions (du Québec) sont bien représentées. Ceci en fonction des forces qui sont propres à chacune des régions. Il y a des types d'objets et des thématiques fort différentes dans chaque région »³⁸⁸. Denis entend cibler les caractéristiques propres de l'art populaire de la province : « Le Québec représente un lieu privilégié, un terrain fertile pour l'expression artistique spontanée. Ce

³⁸⁶ Le problème des catégories institutionnalisées, qui survient surtout dans les musées nationaux et les musées des grandes métropoles, nous mène à une remarque de Jean-Hubert Martin : « Pour chacune des catégories, dit-il, on trouve un musée. Ce dernier peut empiéter un peu à droite et à gauche mais sans plus. Quand vous êtes directeur de musée à Paris, vous êtes obligé de rester dans le cadre désigné. Quand j'étais directeur du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, j'ai d'abord exigé de faire un travail sur le contemporain, ce que mes prédécesseurs n'avaient pas eu le droit de faire. Je me suis empressé de dire que je ne voulais pas montrer que des œuvres africaines et océaniques. Je voulais les sortir de leur ghetto et les montrer avec d'autres productions, en liaison et en confrontation avec des artistes de chez-nous. » Jean-Hubert Martin, entretien.

³⁸⁷ Gendreau, entretien.

³⁸⁸ Denis, entretien.

phénomène sans être exclusif au Québec se manifeste certainement d'une manière originale et unique en Amérique du Nord. Il tient à la fois à son héritage culturel, son contexte géographique et sa spécificité sur ce vaste continent nord-américain. »³⁸⁹

En faveur d'une approche ethnohistorique, le musée accueille dans ses collections des objets qui en quelque sorte racontent l'individu dans son milieu. Comme l'écrit Gendreau, les pièces d'art populaire qui retiennent l'attention doivent répondre aux trois objectifs suivants :

- Constituer un « témoin privilégié des cultures québécoise et francophone d'Amérique »;
- Favoriser le développement de « nouvelles connaissances dans les domaines des cultures matérielle et sociale du Québec »;
- « Servir de support aux activités de recherche, d'éducation et de diffusion du Musée ». ³⁹⁰

Selon les axes de développement de la collection, on comprend que l'objet d'art populaire, comme tout autre acquisition, doit observer (en ordre de priorité) les critères suivants : « Sa représentativité, son potentiel comparatif, son pouvoir d'évocation ou de témoignage, sa réponse aux besoins spécifiques des expositions, son état, ses qualités esthétiques, sa valeur intrinsèque, son pouvoir multiplicateur, son unicité, le cas échéant sa capacité de compléter une série. »³⁹¹ Dans l'énoncé fondateur de son concept, de sa mission et de ses orientations, il est écrit que le « Musée de la civilisation entend illustrer la spécificité de la société québécoise tout comme les aspects universels de sa culture »³⁹². En d'autres termes, l'ambition consiste à être « un musée sans frontières, mais enraciné au Québec »³⁹³.

Par ailleurs, le musée se défend de collectionner des séries, en portant sa sélection sur « des objets significatifs témoins de l'activité humaine »³⁹⁴. Il procède à des acquisitions ciblées en fonction des thématiques anticipées pour les expositions. L'orientation actuelle de l'institution vise prioritairement à traiter des préoccupations de la société contemporaine plutôt que de se consacrer à la

³⁸⁹ Denis, « Inventaire préliminaire ».

³⁹⁰ Gendreau, « Regards croisés », p. 119.

³⁹¹ Service des collections, *Les axes de développement de la collection*, p. 21.

³⁹² *Ibid.*, p. 1.

³⁹³ Roland Arpin, cité Jean-Yves Veillard, « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir », *Terrain*, no 20 (mars 1993), p. 138.

³⁹⁴ Service des collections, *Les axes de développement de la collection*, p. 20.

préparation d'expositions monographiques ou à l'étude des collections. Denis précise :

Puisqu'il s'agit d'un musée thématique, j'ai commencé à constituer des corpus thématiques. Pour cette même raison, les objets (d'art populaire) ont été davantage exposés (au cours des dernières années). Je suggérais à mes collègues de faire des expositions sur (des sujets en particulier), parce que nous avions des pièces qui en traitaient. Je mets ainsi la collection au service des expositions. Dans cette perspective, un classement par artiste ne dit rien aux gens qui travaillent sur les expositions. Chaque artiste ne constitue pas un cas en soi.

De cette façon, les pièces d'art populaire sont mises à la disposition des chargés de projet, qui peuvent en user pour épouser une multitude de discours et d'approches : de l'exposition sur la couleur bleu (*Infiniment bleu*, 2003-2004), à l'exposition sur les Québécois (*Le Temps des Québécois*, depuis 2004), en passant par l'exposition sur la démocratie (*Démocratie en route*, 2008). L'objet, pluriel, se prête aux détournements de sens. Ce rapport à la nature polymorphe de l'art populaire marque, nous le voyons au point 1.4 suivant, une distinction nette avec la philosophie du Musée canadien des civilisations, où des objets demeurent liés à leur contexte d'origine et à leur créateur. L'institution de Québec « engage des équipes à contrat pour la production des expositions. Une liberté complète leur est accordée »³⁹⁵. Au Musée canadien des civilisations, « le conservateur est maître de son exposition. La présentation de l'objet doit correspondre au contenu défini par le conservateur, sans quoi le design doit être modifié »³⁹⁶. Comme le précise Denis, dans l'exposition *Artefacts fous braque* (figure 1.37) que présente son musée, le designer a laissé libre cour à son imagination personnelle, notamment pour rejoindre les jeunes et les interpeler sur l'art populaire. Les objets ont été placés en dehors de leur contexte de production. À l'inverse, dans *L'Éden côté jardin* (figure 1.38) à Gatineau, Phil Tilney tente de recréer le contexte de l'objet et l'environnement de l'artiste, en insérant bâtiments, éléments végétaux et autres structures. Denis ajoute qu'*Artefacts fous braque* opère sur un autre registre, tout aussi légitime. Selon lui, le chargé de projet s'est placé dans la peau de l'artiste populaire, en créant un univers fantaisiste,

³⁹⁵ Denis, entretien.

³⁹⁶ Blanchette, entretien.

de sorte qu'en entrant dans l'exposition, les gens soient déstabilisés. Il s'agit d'un grand environnement. Ce n'est pas que du design, les œuvres sont fortes et les vignettes informatives sont là. Les objets se trouvent à un autre niveau, pour amener les gens plus loin. Les adultes comme les enfants ont été très réceptifs. Les gens en général ne veulent plus des expositions d'art présentées de façon traditionnelle.³⁹⁷

Avec cette exposition, le musée opère consciemment une rupture avec les présentations muséologiques plus traditionnelles (de type beaux-arts ou suivant des regroupements thématiques) associées à l'art populaire qui, de la perception du conservateur, consiste essentiellement à mettre en valeur le regard d'un collectionneur sur les œuvres qu'il a amassées.

Conclusion

Nous pouvons conclure cette section en rappelant que l'art populaire n'est véritablement mis en valeur au sein d'un musée national québécois qu'à la fondation du Musée de la civilisation en 1988, par l'accueil de la collection ethnographique cédée par le Musée du Québec. L'actualisation de cette collection correspond à l'apparition explicite du terme *art populaire* au musée, que l'on voit comme un des secteurs à implanter. L'institution a l'intention d'établir les caractéristiques propres de l'art populaire de la province. Même s'il ne s'impose jamais comme un axe prioritaire, le musée veille toutefois à stimuler la réflexion sur le sujet par différents moyens. De ce nombre, il commande trois rapports à l'externe visant à définir l'art populaire à l'égard des objets de leurs collections : pour Jean-Claude Dupont, l'art populaire est avant tout fonctionnel et utilitaire, se référant aux pièces de la collection Coverdale, qu'il considère comme l'un des ensembles de la période préindustriel parmi les plus signifiants en la matière. Jean-Claude Leblond, dépassé par la diversité des pièces qu'il trouve rassemblées sous cette appellation, tombe pour sa part dans le piège qui consiste à maintenir une distinction entre un art populaire *passé* et *contemporain*, plutôt que de retracer les développements des collections du musée dans ce domaine. Le rapport de Jean Simard réajuste le tir en ce sens, en mettant en perspective l'art populaire trouvé sur le terrain et celui représenté dans l'institution. Il rappelle alors que les acquisitions et la classification

³⁹⁷ Denis, entretien.

des objets correspondent à différentes approches disciplinaires et philosophiques qui guident le développement du musée. Par exemple, nous constatons que l'équipe récente du musée procède à des acquisitions ciblées en fonction des thématiques anticipées pour les expositions. Dans ce cadre, les œuvres d'art populaire sont soumises à une pluralité de discours. De plus, on privilégie la sculpture et la peinture, loin devant la céramique, le textile, l'ameublement et les objets utilitaires, à moins que ces derniers ne possèdent une dimension esthétique forte. On ne procède pas pour autant à un classement des œuvres par artiste, ni à l'ouverture de l'art populaire à des productions plus individualistes, comme celles associées aux environnements d'art ou à l'art brut. De surcroît, la division des mandats entre le Musée de la civilisation et le Musée national des beaux-arts du Québec renforce l'idée que les objets associés à l'art populaire sont relégués au rang d'art mineur.

(2) 1.4 Le Musée canadien des civilisations (MCC)

(2) 1.4.1 L'ancrage de l'art populaire : multiculturalisme et identité canadienne

Depuis les années 1970, le Musée national de l'Homme – qui prend le nom de Musée canadien des civilisations (MCC) en 1986 – s'impose comme un chef de file dans le domaine de l'art populaire au Canada. Il se démarque nettement et de façon soutenue des autres institutions muséales au pays en la matière, par l'injection de subsides, l'élaboration de recherches de terrain, la présentation d'expositions, l'acquisition de pièces et la rédaction d'études et de publications spécifiques à ce domaine. En raison de la place renouvelée de l'art populaire dans sa programmation et du rôle actif qu'il joue dans ce champ défini, ce musée national canadien s'est graduellement imposé comme le porte-étendard de la notion, tout en devenant un lieu de référence sur le sujet, à l'égal du MNATP à Paris et de l'AFAM à New York³⁹⁸.

Bien qu'il ne soit jamais officiellement considéré comme un dossier prioritaire au musée, l'art populaire ne connaît pas de ralentissement réel. Il bénéficie d'un succès d'estime auprès de la majorité des directions de l'institution, en dépit des

³⁹⁸ L'AFAM à New York et le MOIFA à Santa Fe se consacrent de façon permanente à l'art populaire. On ne trouve aucune structure publique équivalente au Canada et en France (et en Europe en général), mais essentiellement des musées d'ethnographie faisant une place à l'art populaire.

changements de gouvernement et des programmes politiques³⁹⁹. L'intérêt pour l'art populaire et la recherche dans ce domaine s'affirme sous William E. Taylor Jr., directeur du musée entre 1967 et 1983, bénéficiant définitivement de la nouvelle politique de multiculturalisme du gouvernement libéral lancée en 1971. En effet, l'art populaire des différentes communautés culturelles qui composent la mosaïque canadienne est une des composantes identitaires qu'une approche multiculturelle cherche à mettre en valeur. L'intérêt pour l'art populaire se maintient par une série d'expositions et de projets sous les directions de George F. MacDonald de 1983 à 1998, et de Victor Rabinovitch de 2000 à 2010.

Avec les années, la présence de l'art populaire au musée fluctue plus généralement en fonction de l'intérêt du personnel en place pour cette matière, et des groupes culturels affectés aux chercheurs à l'interne⁴⁰⁰. De fait, le musée, qui défend une approche anthropologique, valorise ces objets dans leur relation à des pratiques sociales et des groupes culturels, auprès desquels les divisions « Études culturelles et ethnologie » et « Histoire et archéologie » travaillent. Aucun conservateur n'est nommément assigné à l'art populaire, puisque le musée n'a jamais constitué de collection sur le sujet en tant que tel. Ce découpage artistique ne transparaît d'ailleurs pas dans la base de données de l'institution, où aucun artefact n'est fiché sous cette expression. Cette logique affecte aussi le mode d'étiquetage⁴⁰¹ : il est donc coutumier de remarquer qu'en salle d'exposition, les vignettes descriptives indiquent d'abord la famille ou le nom de l'objet, suivi du nom du créateur ou du producteur.

³⁹⁹ Pierre Elliot Trudeau devient Premier Ministre et chef du parti Libéral du Canada de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984, suivi par le Premier Ministre conservateur Brian Mulroney de 1984 à 1993 et le Premier Ministre libéral Jean Chrétien de 1993 à 2003. Paul Martin prend la direction du parti Libéral de 2003 à 2006, jusqu'à l'arrivée au pouvoir du parti Conservateur de Stephen Harper en 2006.

⁴⁰⁰ Jean-François Blanchette mentionne à cet effet que lorsqu'une requête extérieure est adressée au musée, le personnel s'attache d'abord à identifier le groupe culturel d'où vient l'objet produit, pour relayer la demande au département concerné.

⁴⁰¹ Madeleine Choquette et al., *Manuel de rédaction*, Gatineau, Musée canadien des civilisations, 1993, p. 36. Information relevée par Pascale Galipeau, *Les Paradis du monde*, p. 86. Ce mode d'étiquetage rappelle les questions soulevées par l'identification déficitaire des œuvres autochtones, qui aujourd'hui connaissent un sort différent.

(2) 1.4.2 L'héritage de Barbeau

Les assises théoriques du Musée canadien des civilisations se modifient avec les années. Si elles sont d'abord anthropologiques, elles deviennent éventuellement plus historiques et culturelles. On peut les résumer ainsi :

During the late 1800s when the Museum began struggling to acquire a mandate from the federal government for its anthropological interests, it was a combination of British, Canadian and American scholars who did the lobbying which resulted in the government finally assigning an anthropological mandate, and eventually the funding to implement it, to the Geological Survey Museum in Ottawa (eventually the National Museum of Canada and later the Canadian Museum of Civilization). The person hired to be the first head of the new anthropology division in 1910 was Edward Sapir, a student of Franz Boas. Sapir immediately set about establishing a Boasian four-fold anthropology division (archaeology, ethnology, physical anthropology and linguistics) within the Geological Survey Museum. Two of the important staff he hired were Marius Barbeau and Diamond Jenness, both trained by professor R.R. Marett at Oxford University in England. [...] At various times, these same Museum staff also served in executive positions in the American Folklore Society. [...] So, from the beginning of the professional anthropological era, the strong influences were a mixture of American and British (although Marett had French roots).⁴⁰²

Marius Barbeau (1883-1969) est entré au service du Musée national du Canada à titre d'ethnologue en 1911. Pionnier des études folkloriques, il est à l'origine de l'intérêt pour l'art populaire dans cette institution, où il mène ses recherches et reste attaché même après sa retraite en 1948, jusqu'à son décès. Étudiant, Barbeau est le récipiendaire de la bourse Rhodes, qui l'amène à poursuivre des études en anthropologie au collège Oriel à Oxford en Angleterre. Durant l'été, il fréquente l'École des Hautes Études à la Sorbonne et l'École d'anthropologie à Paris. Là, il suit les séminaires de Marcel Mauss, qui d'après Barbeau est « amical » et « obligeant » à son égard, lui suggérant d'orienter ses études sur les Amérindiens de la côte du Nord-Ouest. En 1910, après trois années d'études en Europe, Barbeau obtient son diplôme en anthropologie avec une thèse intitulée *The Totemic System of the North Western Indian Tribes of North America*.⁴⁰³

⁴⁰² Ian Dyck, courrier électronique à V. Rousseau, 25 avril 2008. New York, archives de l'auteur.

⁴⁰³ Les données sur Barbeau de ce paragraphe sont tirées des deux sources suivantes : Marius Barbeau, in Réal Benoît, *Marius Barbeau et le folklore canadien-français*, film, série « Profils et paysages », Canada, Office national du film, 1959. Ainsi que « Barbeau, Marius », site *L'Encyclopédie canadienne*. *Encyclopédie de la musique du Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/marius-barbeau>. Consulté le 10 juin 2012.

Les travaux en culture matérielle de Barbeau s'inspirent des recherches de l'Américain Franz Boas, théoricien clé des concepts de relativisme culturel⁴⁰⁴ et de particularisme historique en anthropologie. L'émergence du relativisme culturel coïncide avec le rejet de l'analyse comparative en vogue au 19^e siècle et des conclusions évolutionnistes ethnocentriques qu'elle engendrait. Cette approche anthropologique trouve ses fondements en Allemagne au 18^e siècle chez Herder⁴⁰⁵ (1744-1803), qui formule de vives critiques à l'égard des thèses des philosophes des Lumières sur le sens de l'Histoire. Il remet en cause l'idée de supériorité de nature de la civilisation européenne. Pour lui, on ne saurait penser l'histoire à l'aide de la catégorie de progrès. Chaque culture doit être considérée comme sa propre finalité. Cette école de pensée favorise ainsi l'examen approfondi des spécificités d'une culture particulière au détriment d'un concept général de culture. Les écrits de Herder participent au développement du romantisme allemand, louant l'esprit national (*Volkgeist*) qui s'exprime à travers la langue et la littérature d'une nation, privilégiant du coup l'émancipation de la littérature nationale devant les influences étrangères.

Le relativisme culturel trouve un écho favorable auprès des chercheurs du musée, dont la vocation nationale couvre plusieurs réalités ethniques. Les cultures, d'égale valeur, sont étudiées en fonction de critères objectifs et scientifiques, selon un point de vue aussi neutre que possible. Les croyances, l'esthétique, la morale et toutes autres données culturelles sont appréhendées dans les cadres, la logique et les termes d'une culture donnée. Ainsi, aucune échelle de valeurs n'est tenue pour

⁴⁰⁴ Boas fait état de ses réflexions pour la première fois sur le sujet dans son article « The Limitations of the Comparative Method of Anthropology » paru en 1896. Ses étudiants – Alfred Kroeber, Robert Lowie, Melville Herskovits, Ruth Benedict, Paul Radin, Margaret Mead, Ruth Bunzel – sont parmi les premiers à bénéficier de l'établissement d'un programme en anthropologie de haut calibre sur un campus américain. Plusieurs de ces derniers s'illustrent par la suite, dont Benedict et Lowie. Pour plus de détails, lire Mark Glazer, *Cultural Anthropology*, Texas, McAllen, 1994.

⁴⁰⁵ En collaboration avec Goethe et Justus Möser, Johann Gottfried Herder rédige des essais, tel que *Du style et de l'art allemands* (*Von deutscher Art und Kunst*, 1773), à travers lesquels il exalte le chant et la littérature populaires, mais aussi la poésie de Shakespeare et d'Homère. Persuadé que le chant précède le discours et inspire les poètes, Herder rassemble un recueil de chants folkloriques intitulé *Voix des peuples à travers leurs chants* (*Volkslieder*, 1778-1779). La partie la plus importante de l'œuvre de Herder est une étude en quatre volumes ayant pour titre *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité* (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 1784-1791), dans laquelle il met en place sa philosophie de l'histoire et de la nature. Il s'efforce de démontrer dans ce texte que les mêmes lois régissent la nature et l'humanité, et qu'avec le temps, les forces humaines contradictoires parviennent à se concilier. Sur Herder, se référer aux ouvrages de Johann Gottfried Herder, *Histoire et Cultures. Une autre philosophie de l'histoire* (trad. et notes par Max Rouché, Paris, Flammarion, 2000), et de Patricia Rehm, *Herder et les Lumières. Essai de biographie intellectuelle* (Hildesheim, Olms, 2007, 379 p.).

universelle et applicable pour toutes les cultures, évitant de discriminer une culture par rapport à une autre. On se rapporte donc aux jugements que chaque culture émet à l'égard de ses propres membres. La méthodologie de Boas tend également à étudier chaque culture dans son voisinage avec d'autres cultures, en explorant les métissages. Son approche de nature inductive repose sur l'examen des particularités de cette culture, et sur la formulation de généralisations sur la base de données cumulatives. « Sa recherche tente de dégager des universaux au-delà des particularismes culturels et régionaux en se penchant sur ce qui constitue l'essentiel des œuvres produites par les sociétés exotiques, à savoir des objets usuels, tissages, vanneries, poteries, armes, vêtements »⁴⁰⁶. Dans son ouvrage *Primitive Art* (Oslo, Éditions H. Aschehoug & Co), publié en 1927, Boas expose sa méthode pour comprendre l'art des Inuits d'Alaska et de l'Arctique canadien, des Amérindiens des Plaines et de la côte nord-ouest de l'Amérique, des Bochimans et des Pueblo. Boas y défend l'universalité du mode d'expression artistique, en soulignant les différences techniques et culturelles entre les peuples.

Barbeau est attiré par cette approche rigoureuse, qui prend racine quelques décennies plus tôt aux États-Unis et en Europe. Ses premiers modèles se dissocient ainsi des préfolkloristes du 19^e siècle qui, dans la vague des romantiques européens, avaient pour principal souci de construire une identité nationale, une histoire patriotique aux dépens de l'objectivité scientifique. Il rencontre Boas en 1914 à Washington à l'occasion d'une réunion de l'American Anthropological Association. Boas, alors rattaché à l'Université Columbia de New York, l'encourage à faire la cueillette des contes et des chansons auprès des personnes âgées, avant qu'ils ne se perdent. Suivant ses recommandations, et avec les encouragements d'Edward Sapir et de William Wintemberg, Barbeau tente de s'attarder à toutes les manifestations de la culture traditionnelle, « les coutumes et les mœurs quotidiennes, les superstitions, les fêtes et amusements, les contes et chansons, les arts, métiers, costumes, enfin tout

⁴⁰⁶ Michèle Coquet soulève que les recherches de Boas souffrent parfois d'un manque d'observation des objets et des images dans leur contexte d'utilisation, tendant à délaisser la fonction cognitive. Elle cite à cet égard Damisch qui affirme qu'« à aucun moment, Boas n'évoque en effet la possibilité que ces peintures soient composées sur le corps en fonction des mouvements que le danseur aura à accomplir durant son exhibition ». Coquet, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », in Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur / Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 370. Sur l'analyse critique d'une application méthodologique de Boas, lire Marie Mauzé, « Boas, les Kwagul et le potlatch. Éléments pour une réévaluation », *L'Homme*, vol. 26, no 100 (oct.-déc. 1986), pp. 21-63.

ce qui contribuait à former le cadre pittoresque de la vie des l'ancien Canadien »⁴⁰⁷. Barbeau recueille d'abord des contes chez les Hurons à Lorette et poursuit plus tard ses investigations chez les Canadiens-français.

Bien qu'il s'intéresse prioritairement aux manifestations du patrimoine immatériel, Barbeau s'attarde aussi aux domaines de la sculpture, de l'artisanat et du tissage. Les « arts populaires », auxquels il associe sans apporter de nuance la sculpture, la statuaire et l'architecture, lui semblent « frappants » et « intéressants », même s'il se demande s'ils « valent la peine d'être étudiés ». Il choisit d'amorcer sa recherche sur le sujet en se rendant à Sainte-Famille de l'Île d'Orléans, pour observer les églises. Pour « assurer son jugement », il fait appel aux conseils de l'architecte Ramsey Traquair. Il invite également des artistes comme A. Y. Jackson et Arthur Lismer à venir créer sur les lieux. Il les questionne sur la valeur des « arts populaires » tels qu'on les trouve alors à l'Île d'Orléans et sur la côte de Beaufort. « C'est en m'associant à eux que je m'aperçu qu'il y avait un domaine d'étude important à cultiver. »⁴⁰⁸ C'est au cours de ce type d'enquête que Barbeau recueille des objets (sculptures, textiles, instruments) pour le compte du Musée national du Canada (ancienne désignation du Musée canadien des civilisations), mais aussi pour différents musées, collections et lieux historiques, comme le Musée de l'agriculture à Ottawa et le Musée du Fort Chambly.

Le musée, alors basé à Ottawa, s'affirme de plus en plus en matière folklorique, encourageant les études sur les savoirs, les coutumes et les usages des différentes cultures qui composent le Canada. On s'intéresse à la littérature orale (contes, légendes, proverbes), aux chants populaires, aux activités sociales populaires (fêtes, jeux, divertissement), aux croyances (mythes) et à la grande famille des arts plastiques, qui associe les productions de l'artisanat (costumes typiques d'une communauté, tissus ornementaux, poterie, meubles, objets d'ornement, ouvrages architecturaux d'un style particulier) et les productions artistiques

⁴⁰⁷ Marius Barbeau, mars 1916, cité in Anne-Marie Desdouits et Laurier Turgeon (dirs. publ.), « Du folklore à l'ethnologie », *Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs*, CELAT / Les Presses de l'Université Laval, p. ix

⁴⁰⁸ Marius Barbeau, in Réal Benoît, *Marius Barbeau et le folklore canadien-français*, film, série « Profils et paysages », Canada, Office national du film, 1959. Cette affirmation spontanée mériterait d'être explorée plus avant. Elle pourrait faire allusion à cette révélation rapportée par les artistes professionnels qu'a étudiée Daniel Fabre, et par conséquent renvoyer à l'importance de l'art populaire dans leur propre cheminement artistique.

inspirées du folklore (expression du génie du peuple, attachement au terroir). Barbeau comprend que la mise en valeur des objets de cette catégorie, généralement associée à l'art populaire, permet d'exalter les cultures nationales. Il s'agit parallèlement, selon Marius Barbeau, du « seul moyen d'être indépendant, d'avoir l'indépendance nationale. S'exprimer soi-même et s'exprimer suivant ses origines. C'est en regardant et en puisant dans le passé que nous envisagerons l'avenir, que nous obtiendrons de vrais canadiens, de langue anglaise, de langue française, ou de n'importe quelle langue »⁴⁰⁹. Les *a priori* idéologiques de Barbeau, soulève Jean-François Blanchette, viendront d'ailleurs graduellement teinter ses démarches, pratiquant une sorte d'ethnologie subjective : « Il ne cherchait pas tant à étudier, qu'à démontrer son hypothèse de travail, soit que les Québécois des années 1920-1940 étaient des descendants direct de France, faisant état de cette présence à travers leurs traditions ».⁴¹⁰ Anne-Marie Desdouits et Laurier Turgeon ajoutent :

Son objectif c'est la collecte et la publication systématique des traditions orales et de tout ce qui s'y rattache [...]. Barbeau voulut relier la culture menacée des Français d'Amérique à la culture d'une France que l'éloignement dans le temps et dans l'espace permettait d'imaginer harmonieuse et fidèle aux traditions qu'elle avait transmises à la Nouvelle-France.⁴¹¹

L'exposition *Les Paradis du Monde : l'art populaire du Québec*, qui fait la lumière sur les collectes de Barbeau en matière d'art populaire (figures 1.39-1.40), se penche sur la nature de cette quête. Dans le catalogue, Paul Carpentier écrit ceci : « Pour lui, il y a deux catégories d'art typiquement canadien-français : les héritiers de la Renaissance française [...], qui s'éteindra avec la mort de Louis Jobin en 1928 [...]; puis les artistes du terroir, ceux qui n'ont pas fait les écoles des Beaux-Arts et qui traduisent leur monde quotidien dans ce qu'ils font, ceux qu'il appelle les artisans. »⁴¹² Selon Carpentier, Médard Bourgault – Barbeau le découvre à Saint-Jean-Port-Joli en 1929 – fait partie de ce dernier groupe. Le texte d'une annonce publicitaire⁴¹³ consacrée à

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Blanchette, entretien.

⁴¹¹ Desdouits et Turgeon, « Du folklore à l'ethnologie », p. x., et Jean Du Berger, « Folklore et ethnologie à l'Université Laval », p. 6. In Desdouits et Turgeon.

⁴¹² Carpentier, p. 81.

⁴¹³ Cette publicité fait partie d'une série d'articles biographiques sur la carrière de Canadiens-Français connus dans le domaine des sciences, des arts et de l'industrie.

Bourgault, produite par la compagnie Molson, nous aide à mieux comprendre la nature de l'attention que Barbeau lui prête :

Médard Bourgault fait revivre la tradition d'un art canadien. Non seulement dans notre province mais en France et aux États-Unis, de magnifiques sculptures sur bois ont fait connaître le nom de Médard Bourgault, fils d'un charpentier de Saint-Jean-Port-Joli. Doué d'un remarquable talent naturel, il exerce son art avec le soin jaloux et la naïve simplicité des maîtres du moyen âge. Humble, réservé, ce rêveur a su réaliser son rêve – sous l'égide de l'Art. Médard Bourgault fut, dès son jeune âge, soucieux de Beauté. Enfant encore, les sculptures des églises de Québec l'avaient profondément impressionné. Plus tard, il se fit matelot – pour aller admirer les chefs-d'œuvres des villes lointaines. À bord de son navire, il commença de peindre et de sculpter. Revenu au pays pour y être menuisier, il continue ses travaux de sculpture, ne disposant que d'outils qu'il avait faits lui-même, et travaillant la nuit, à la lueur d'une lanterne. Marius Barbeau remarqua ses travaux, en acheta quelques-uns pour le Musée national, en exposa d'autres sous les auspices de la Canadian Handicrafts Association. Ce fut la renommée. Les commandes affluèrent et, bientôt, tout son temps est consacré à la sculpture sur bois. Il s'adjoignit les services de ses frères. Aujourd'hui, six de ses enfants travaillent avec lui. Si sa ville natale – chère aux peintres et aux sculpteurs, et réputée pour son pittoresque artisanat – est maintenant classée définitivement parmi les villes d'art, elle lui en est redevable en grande partie. Le Canada, pays d'avenir... La ténacité dont Bourgault a fait preuve dans ce perfectionnement du *Moi artistique* servira toujours d'exemple à ses jeunes compatriotes.⁴¹⁴

En somme, l'intérêt de Barbeau pour les arts populaires se développe dans le contexte d'une exploration des composantes de la culture traditionnelle. Comme plusieurs chercheurs du musée à cette époque, son approche puise aux fondements du relativisme culturel de Franz Boas, dans la perspective d'étudier les différentes réalités ethniques qui composent le Canada. Ses collectes en art populaire sont néanmoins axées sur la survivance française en Amérique du Nord, à la recherche d'un art typiquement canadien-français.⁴¹⁵ Partant du principe que chacun doit s'exprimer suivant ses origines, sa contribution participe à l'exaltation des cultures nationales. Sous Barbeau, nous retenons que l'art populaire ne s'impose pas comme un champ d'étude à part au sein du musée, mais il est vu comme une manifestation de la culture matérielle. Il en est de même pour les conservateurs et les chercheurs

⁴¹⁴ Molson, publicité sur les Bourgault. Gatineau, Fonds Marius Barbeau, archives MCC.

⁴¹⁵ On sait que Barbeau échange quelques lettres avec Adolphe Riff, Georges Henri Rivière, Jean Cuisenier et Arnold Van Gennep (qu'il rencontre à l'automne 1953 à Paris). On peut toutefois s'étonner qu'aucun projet de collaboration significatif n'émerge de ces relations avec la France. Ces correspondances sont entreposées aux archives MNATP, Paris, et aux archives MCC, Gatineau.

du Centre canadien d'étude sur la culture traditionnelle (CCECT), qui prennent sa suite.

(2) 1.4.3 Le Centre canadien d'étude sur la culture traditionnelle (CCECT)

La croissance graduelle de l'intérêt pour l'art populaire au musée peut sans doute être reliée à la présence de nombreux ethnologues et anthropologues au sein des postes de direction, de conservation et de recherche dans l'institution. De ce nombre, citons, à la suite de Barbeau, Jean-François Blanchette, Paul Carpentier, Pierre Crépeau, Magnus Einarsson, Stephen Inglis et Carmen Roy. Ils accordent une place particulière à ce témoin de culture matérielle. Le terme « art populaire » revient de façon implicite dans les correspondances à l'interne.

Carmen Roy est embauchée au musée en 1948, au moment où Barbeau prend sa retraite. Inspirée par les travaux d'Arnold Van Gennep, elle le rencontre à Paris. En 1951, Roy lui adresse une lettre en guise de remerciement pour son accueil : « Je suis encore toute émue [...] de la bonté et de la patience avec lesquelles vous m'avez communiqué vos précieux conseils. J'ose espérer pouvoir devenir digne de votre attention, en marchant scrupuleusement sur vos traces. Je rapporte tous vos volumes au Canada, inestimables guides qui ne quitteront jamais ma table de travail. »⁴¹⁶ En 1957, Roy se voit confier la charge de la section spéciale de la Division de l'ethnologie du musée exclusivement vouée à la recherche folklorique. En dépit d'un budget limité, les collections relatives à la culture traditionnelle des peuples fondateurs du Canada prennent graduellement de l'expansion. Le programme de recherche s'étend aux communautés ethno-culturelles des minorités non autochtones du Canada. On scrute et consigne alors les traditions distinctives des Canadiens-français, des Canadiens-anglais et de près de 40 groupes ethniques différents⁴¹⁷, dans le but de dresser des monographies micro-culturelles et l'atlas ethno-culturel du Canada. Comme l'écrit Carmelle Bégin, il faut dire que

la prise de conscience du multiculturalisme en tant que phénomène socio-culturel émerge dans les années 1950 avec l'immigration d'après-guerre. [...] La multiplication des communautés d'immigrants et l'influence qu'elles

⁴¹⁶ Carmen Roy, lettre à Arnold Van Gennep, 13 mai 1951. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

⁴¹⁷ Parmi celles-ci, on trouve des communautés juive, polonaise, ukrainienne, roumaine, hongroise, slave, finlandaise, grecque, asiatique, chinoise, croate, allemande et scandinave.

exercent aussi bien sur l'opinion publique que comme groupes de pression sur le gouvernement est une réalité qui ne peut être ignorée des dirigeants. [...] L'avènement du multiculturalisme comme réalité sociale et force politique coïncide, en 1956, avec la création de la section de folklore au Musée national qui devient la Division de folklore en 1966.⁴¹⁸

La création de la Division de folklore en 1966 confirme l'importance croissante que prend cette section spéciale et le rôle culturel qu'elle joue.⁴¹⁹ Ian Dyck rappelle toutefois ceci : « *Folk culture studies remained a sideline, unmandated, activity in the Museum for many years, even though Barbeau was often very active in this field. It was not until the affluent 1960s that a Folk Culture Division was established in the Museum, riding the wave of the government's new multiculturalism policy.* »⁴²⁰

Le programme de recherche *ethnique* de la nouvelle Division du folklore reçoit un soutien accru de William E. Taylor (archéologue de formation), dès son arrivée à la tête du musée en 1967. Par ailleurs, Taylor assure – comme nul autre directeur général ne le fait ensuite – le développement du secteur des arts populaires dans l'institution, tant sur le plan des études que des acquisitions. Pour lui, ces objets du patrimoine matériel sont des « document non verbaux, des supports expressifs et suggestifs pour la compréhension de l'histoire social, économique et artisanale » (non-verbal documents, expressive and evocative media for social economic and craft history)⁴²¹. En 1973, il énonce clairement ses intentions sur cette matière, à l'effet que la division doit

enregistrer et préserver les données culturelles se rapportant aux cultures des nouveaux canadiens, depuis l'arrivée des immigrants français aux plus récents arrivants asiatiques. [...] Et bien que le Centre se concentre sur les Canadiens, il est aussi nécessaire, pour une compréhension éclairante, que nous puissions nous référer aux cultures d'origine. Ainsi, l'étude d'une collection de girouettes canadiennes-françaises serait logiquement complétée par l'ajout d'exemples comparatifs venant de France.⁴²²

⁴¹⁸ Carmelle Bégin, « La culture des francophone et le multiculturalisme canadien », in Desdouits et Turgeon, p. 87-88.

⁴¹⁹ Il serait intéressant d'identifier les sources théoriques qui ont orienté les activités de cette division. Parmi celles-ci, la donne intellectuelle des réseaux français est perceptible; nous savons qu'en 1966, Claude Lévi Strauss a été convié au vernissage d'une des expositions du musée.

⁴²⁰ Dyck, courrier électronique.

⁴²¹ Cette mention, tirée d'un article de 1980, se rapporte plus spécifiquement aux courtépintes que le musée a achetées des McKendry.

⁴²² William E. Taylor, Jr., « Foreword », in Carmen Roy, « Introduction », *Canadian Center for Folk Culture Studies. Annual Review 1973*, Ottawa, Musée national de l'Homme, no 9 (1974). La seconde partie de la citation est une traduction libre de : « *And while the Centre properly concentrates on Canadians, it is also necessary, to our fuller understanding, that we should refer to the cultures from which they take their origins.* »

Il faut dire que cette affirmation de Taylor participe d'une idée – partagée à l'époque par les directeurs du musée et les chercheurs qui le précèdent – voulant que le mandat soit élargi au-delà de l'histoire du Canada. Ian Dyck précise :

*The government's policy of limiting the Museum's mandate to Canada was too confining. It did not allow Canadian subjects to exist within a world context or to be studied and presented within such a context. Generations of government administrators and politicians were afraid (1) of the cost of allowing the Museum to engage in foreign studies and (2) that if such studies and collections were allowed, the museum might begin to neglect Canadian materials. It took some time for the museum to obtain a mandate to study Canadian materials from a world perspective, but it has that authority now.*⁴²³

En juin 1970, en raison de l'expansion accordée à ce secteur, la Division du folklore devient officiellement le Centre canadien d'étude sur la culture traditionnelle (CCECT). Carmen Roy écrit alors que :

de nouveaux horizons s'ouvrent dans l'étude de tous les aspects de la culture traditionnelle au Canada, au fur et à mesure que le Musée découvre la richesse et la variété des traditions que les nouveaux immigrants introduisent dans la vie canadienne d'aujourd'hui. [...] Désormais, ce souci d'étudier les traditions diverses de notre pays s'accroche au cœur même de l'activité multiculturelle du Centre.⁴²⁴

L'orientation boasienne de cette structure favorise :

- L'analyse des cultures spécifiques, dans un contexte de métissage culturel à l'origine du pays;
- L'égalité des arts : contrairement au milieu des beaux-arts, il ne saurait être question d'une hiérarchie des pratiques de création;
- L'étude des différences entre les cultures, plutôt que l'examen de leurs similarités.

La naissance du CCECT coïncide avec l'application en 1971 de la politique de multiculturalisme du gouvernement canadien. Cette politique reconnaît l'influence politique croissante des minorités ethniques dans la société canadienne. Elle

Thus, a study collection of French weathervanes would rightly be supplemented by comparative examples from France. »

⁴²³ Dyck, courrier électronique.

⁴²⁴ Carmen Roy, « Présentation du Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle », *Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle (CCECT)*, no 7 (1973), p. 4. L'appellation anglaise du centre est traduite par le Canadian Center for Folk Culture Studies (CCFCS).

souligne aussi l'importance des aspects traditionnels de la mosaïque canadienne et encourage leur préservation. Elle appuie financièrement les organismes culturels gouvernementaux voués à la promotion du multiculturalisme et à la recherche sur les collectivités ethniques du Canada autres que les communautés francophones, anglophones et autochtones. Par exemple, dans un communiqué de 1972, le Premier Ministre Pierre Elliott Trudeau annonce l'injection de 240 000\$ dans un programme de bourse, déclarant que la politique du multiculturalisme, à l'intérieur de cadres bilingues, est considérée comme « un des moyens les plus appropriés d'assurer la liberté culturelle de Canadiens (the most suitable means of assuring the cultural freedom of Canadians) ». Ces bourses ont pour but de favoriser des « rencontres créatives et des échanges entre tous les groupes culturels canadiens dans l'intérêt de l'unité nationale (creative encounters and interchange among all Canadian cultural groups in the interest of national unity) »⁴²⁵. Cette ouverture vise à réduire les tensions entre les cultures fondatrices autochtones (nations amérindiennes et inuites), les cultures majoritaires (francophones et anglophones) et les cultures minoritaires (issues des vagues d'immigration successives).

Le CCECT voit son budget augmenter de 350% et son personnel tripler. En 1972-1973, le nombre de chercheurs contractuels passe à 26, alors qu'il est de cinq en 1960-1961. Les six chefs de section – section slave et de l'Europe de l'Est, section germano-scandinave, section franco-romane, section asiatique et orientale, section anglo-celtique, section d'ethnomusicologie – travaillent à temps plein avec la directrice. Le financement du centre encourage les études thématiques (diversifiées, parfois éclatées), les enquêtes de terrain et le développement des collections du musée dans le domaine de l'art populaire. Par exemple, durant l'année financière 1971-1972, on étudie des sujets peu communs comme « La réutilisation des contenants et autres produits commerciaux à des fins de créations artistiques dans les régions rurales des Prairies » et « L'étude de caractère de l'un des derniers forgerons et sculpteurs sur bois actifs du sud-ouest de l'Ontario ». Parmi les publications, on trouve celle de Robert B. Klymasz, intitulée « We still live in our art » (in *Craft Dimension Artisanales*).⁴²⁶ Au nombre des acquisitions du centre en

⁴²⁵ « Communiqué », 6 avril 1972. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴²⁶ Musées nationaux du Canada, « Recherches 1971-72 », 4^e *Rapport annuel*, 1^{er} avril 1971 au 31 mars 1972, p. 24.

1972-1973, on compte 3 000 peintures faites par des enfants de tous les pays du monde⁴²⁷. Cette même année, les études monographiques portent surtout sur les aspects culturels et géographiques de certaines régions, comme les fours à cuisson du Québec, les croix de chemin de l'Est du Québec, les églises ukrainiennes de l'Ouest, les festivals religieux italiens de Toronto, les costumes mortuaires de Terre-Neuve et les danses chinoises du dragon. En 1973, Philip Tilney reçoit un contrat d'une durée de 10 mois pour collaborer à l'élaboration et à l'intensification des programmes d'études du centre. Il recueille des données matérielles et immatérielles relatives au folklore et aux cultures populaires des Canadiens originaires de l'Europe de l'Est et des groupes minoritaires des Balkans basés à Montréal et à Toronto. Il porte une attention spéciale aux rituels populaires traditionnels et à toutes manifestations de nature folklorique reliés à ces groupes. Durant l'année financière 1974-1975, le centre accorde 26 contrats, dont trois sont directement associés à l'étude de l'art populaire issu de différentes communautés culturelles. En 1977, William Taylor adresse une lettre à Carmen Roy qui lui témoigne de son support et de ses ambitions d'élargir les investigations à un plus grand territoire :

*I am happy that we seem to be near the purchase of folk culture material from Nova Scotia. That turns my mind again to the Atlantic provinces as a promising place to collect such material. I can't imagine a more promising place for such collecting for the National Collections than Newfoundland. So far as I know, the museum has made no such efforts in that direction [...]. Thus, I should think it's a very productive endeavour if early in the new fiscal year, CCFCS could send a collecting party to Newfoundland authorities. If we could make such a project, I would be happy to write to Martin Bowe, Director of the Newfoundland Museum, to assure that the undertaking would have the blessings and co-operation of Newfoundland authorities. It might well be that we could arrange to collect so effectively that some material could be proposed for long term loan to the Newfoundland Museum.*⁴²⁸

Sur l'avis de Taylor, des chercheurs sont mandatés par le centre quelques semaines plus tard pour effectuer des prospections à Terre-Neuve durant l'été 1977.

The current plan is for our Curator, Mr. Mattie, to spend the first two weeks of June in Newfoundland. He has made tentative arrangements for Bruce Ferguson and Tom Lackey (Dalhousie University of Art) to meet him in St. Johns on June 6, 1977 and together they will visit a number of folk carvers, painters and collectors. Ferguson

⁴²⁷ Ces peintures, offertes par Betty Nickerson, font l'objet de l'exposition intitulée *Salut les amis* présentée au Centre national des arts à Ottawa en 1972-1973.

⁴²⁸ William Taylor, lettre à Carmen Roy, 28 mars 1977. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

*and Lackey have a grant from our Consultative Committee to do research on Canadian Folk Art. Mr. Mattie will also trace some of our leads on other traditional Newfoundland objects, such as : the « Newfoundland Chair(s) » (Carver, Morris, etc.), carved doors, tables, wash-basin stands, settles, splitting knives, knife holders, linnets, lantern holders (wood), boating and fishing gear and tools, etc.*⁴²⁹

En somme, nous constatons que les motivations derrière les collectes du CCECT ne sont pas les mêmes chez Barbeau, plutôt motivé par l'urgence de sauvegarder un patrimoine en mutation menacé de disparition : « La tradition populaire se meurt parmi le peuple. Nous sommes arrivés à temps il y a 40 ans pour recueillir ces choses avant qu'elles ne disparaissent. Aujourd'hui, tout est remplacé. »⁴³⁰ Le CCECT profite, dans les années 1970, de la politique de multiculturalisme. L'augmentation du nombre de chercheurs favorise l'objectivité et les acquisitions. Les collectes du centre se veulent représentatives des différents groupes culturels canadiens. Elles sont effectuées sur une base démocratique qui accorde une attention égale à chaque culture, sans privilégier les cultures fondatrices. L'art populaire canadien se décompose ainsi en plusieurs visages : celui des différents groupes ethniques qui composent le pays.

(2) 1.4.4 L'acquisition de collections privées : la recherche des beaux objets

Si la présence des objets d'art populaire dans la collection du musée se manifeste à compter des années 1920 sous l'impulsion de Barbeau, elle n'augmente de façon significative qu'à partir de 1975. En effet, à compter de cette date, le musée procède à l'acquisition de collections privées d'art populaire. En 1975-1976, il acquiert la collection de l'artiste professionnel D. Thanberger, basé en Saskatchewan, regroupant 173 pièces d'art populaire contemporain provenant de l'ouest du Canada. L'année suivante, en 1977-1978, le musée achète 60 pièces d'art populaire venant de la Nouvelle-Écosse. Dans la section consacrée au Musée de l'Homme du rapport annuel des Musées nationaux du Canada de 1979-1980, on lit que

dans le domaine des cultures traditionnelles, les acquisitions du Musée comprennent des objets de 22 groupes ethno-culturels. La collection d'art

⁴²⁹ Carmen Roy, « Folk culture collecting in Newfoundland », lettre à William Taylor, 1 avril 1977. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴³⁰ Marius Barbeau, in Réal Benoit, *Marius Barbeau et le folklore canadien-français*, film, série « Profils et paysages », Canada, Office nationale du film, 1959.

populaire a été considérablement enrichie grâce à plusieurs acquisitions importantes, dont la collection Price comprenant 256 objets du XVIII^e au XX^e siècle, provenant de l'Ontario, du Québec et des Maritimes; 105 objets réunis par Marius Barbeau, provenant surtout du Québec; 48 miniatures de la collection Morneau qui témoigne de la vie à Madawaska (NB) au tournant du siècle et 173 œuvres de 15 artistes populaires contemporains du Québec.⁴³¹

Durant ces années, le collectionnement de pièces d'art populaire suit deux trajectoires parallèles, distinctes dans leur fondement : d'un côté, le CCECT procède à ses acquisitions suivant un modèle universitaire, au cours de recherches de terrain qui permettent d'acquérir directement à la source; de l'autre, on acquiert des collections privées, motivé par l'esthétisme, la présence de noms d'artistes plus prestigieux et la valeur commerciale des œuvres, plus que par des intérêts scientifiques. Entre 1975 et 1987, le musée accueille des collections d'art populaire parmi les plus importantes, sur le plan qualitatif et quantitatif.

Wesley Mattie joue un rôle de premier plan dans l'expansion du secteur de l'art populaire au sein des collections du musée. Lorsque Taylor le recrute pour développer ce domaine, Mattie est en charge de la gestion des collections. Sans être conservateur, il travaille de près avec les collectionneurs et figure parmi les rares à s'intéresser à l'art populaire, qu'il définit plus tard par la formule suivante : « *Folk art can be called art by the people, for the people and of the people.* »⁴³² Il défend ainsi son programme :

*I have reference to recent role/policy/priority discussions in which it was agreed that the foundation of any museum is its collections, that our duty is to assemble a representative national collection of folk material culture, and what we should begin to collect by material culture classifications, one of the which is folk art. [...] I am convinced that the time is ripe for a major drive to collect folk art. Our mandate is clear, there are strong internal NMM (National Museum of Man) needs for the material, the objects are available, and the foremost Canadian authority on folk art is willing to help us. [...] Folk art which is potentially available to us is in the hands of private owners, private collectors, dealers, and the artists themselves.*⁴³³

L'« autorité canadienne » à laquelle Mattie fait allusion est John Russell Harper (1914-1983), reconnu pour être en contact avec la plupart des grands collectionneurs

⁴³¹ *Rapport annuel – Musées nationaux du Canada*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1979-1980, n. p.

⁴³² Wesley Mattie, cité in « Canadian folk art collection a boon for National Museum », *The Globe and Mail*, 16 janvier 1980.

⁴³³ Wesley Mattie, « Collecting – Folk Art », note de service au Dr. Finley, 22 septembre 1975. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

d'art populaire au pays. Harper est donc mandaté par le musée en 1975 pour dresser un portrait de l'art populaire du Canada et de ses réseaux. Ce travail d'observateur a également pour objectif de nourrir les orientations du CCECT et d'établir des priorités d'action en matière d'art populaire afin de demeurer compétitif et de continuer à se distinguer. Mattie est stratégique et ses ambitions sont grandes : il croit que la Division du folklore doit posséder « *the finest collection of folk art in Canada. [...] If our folk art collection is to fulfill the requirements of researchers and measure up to the major collections in other countries, then it must be deepened and broadened dramatically* »⁴³⁴. Mattie, qui supervise l'embauche de Harper, décompose son travail en trois phases successives : Harper doit premièrement entreprendre, « *during a period of five months, a study of major public and private folk art collections in Canada and the USA, for the purpose of advising the Canadian Centre for folk culture Studies on the development of its folk art collections* »⁴³⁵. Dans un deuxième temps, son apport « *would be a field work contract for discovery, documentation, and collecting, to be followed by the third stage – the publishing of Dr. Harper findings* ». En date du 31 mars 1976, on s'attend à ce que Harper ait produit « *a comprehensive detailed report of all the results of the study, completed by an annotated list of collections, informants, folk artists, and a bibliography. (And) an index to material photographed or recorded on tape in the course of the study* ». Enfin, on souhaite qu'il recommande, « *for the approval of the CCFCS Chief, the acquisition by purchase or donation of any available specimens (accompanied by related data) of folk art made or used in Canada or directly related to folk life in Canada* ».

Pour Mattie, Harper est la personne tout indiquée pour réaliser cet objectif, en dépit de ses assises disciplinaires – le musée ne compte aucun historien de l'art dans sa structure de chercheurs. À l'interne, le Dr. Gregg Finley écrit une note de service requérant « *a special allocation for what will assuredly prove to be the optimum cost benefit contract ever negotiated by CCFCS* »⁴³⁶. À cette époque, Harper est considéré comme un agent important en art populaire, alors que ce domaine d'expertise est presque inexistant. En 1974, il assure le commissariat de l'exposition *L'art populaire : l'art naïf au Canada / People's Art : Naïve Art in Canada* au Musée des beaux-arts du

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Cette citation et les trois suivantes sont de Wesley Mattie, « Collecting – Folk Art – J. R. Harper », note de service au Dr. Finley, 28 octobre 1975. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴³⁶ Gregg Finley, « Collecting – Folk Art – J. R. Harper Contract », note de service au « chief », 31 octobre 1975. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

Canada, au cours de la préparation de laquelle il côtoie de nombreux collectionneurs. Il est également conservateur en art canadien au Musée des beaux-arts du Canada de 1959 à 1963, et conservateur en chef au Musée McCord de 1965 à 1968. En 1961, alors à l'emploi du Musée des beaux-arts du Canada, il achemine une lettre à Nettie Covey Sharpe, lui réitérant que son institution demeure intéressée par sa collection dans l'éventualité où elle souhaiterait s'en départir. Il lui spécifie également que le musée est en train d'ériger une collection composée d'œuvres d'art du passé « parmi les plus fines » à l'attention des gens du Canada, « *whatever their racial origin might be and feel that in such a way all Canadians will be drawn together in appreciation of the wonderful things which have been accomplished through the years* »⁴³⁷. Suivant ce lien de confiance qui se développe entre eux, Sharpe n'hésite pas à suivre ses recommandations en terme d'orientations et d'achats pour sa collection, qui se compose essentiellement d'art populaire et d'objets liés à la sphère quotidienne issus de communautés canadiennes-françaises du Québec. Ainsi, nous pouvons penser que les ventes faites par Sharpe au MCC entre 1977 et 1991, suivies du don de 3313 objets fait à son décès en 2002, peuvent être redevables au rôle joué par Harper lors de son contrat de travail dans l'institution. L'arrivée de cette dernière vague d'objets – la plus importante donation faite à ce jour au musée – entraîne un regain d'intérêt pour l'art populaire dans l'institution dans les années 2002, tant sur le plan de la recherche que des expositions.

D'autres collections privées d'importance identifiées par Harper ont été acquises ou données au musée dans les années suivant la remise de son rapport. De ce nombre, on trouve la collection de Gerald Ferguson, que le musée acquiert en diverses étapes entre 1980 et 1987. Elle accueille des peintures, des aquarelles, des sculptures, des assemblages et des tapis crochetés (figure 1.41). Ferguson a prospecté en Nouvelle-Écosse et amassé « *the best examples of maritime folk art* »⁴³⁸. Cet artiste conceptuel, originaire de Cincinnati (Ohio), obtient un poste de professeur au Nova

⁴³⁷ John Russell Harper, lettre à Nettie Sharpe, 24 mai 1961. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴³⁸ En mai 1984, la Art Gallery of Nova Scotia présente l'exposition *Decoys of Nova Scotia: from the Collection of Gerald Ferguson*. Le directeur du musée, Ray Cronin, écrit en octobre 2009 à l'annonce du décès de Ferguson qu'il était « *one of the most important artists in the history of modern Canadian art. He's someone consistently from the late '60s right through to the present (who) has been one of the most rigorous and interesting thinkers and painters in the country. The loss is immeasurable* ». CBC News, « Conceptual artist Gerald Ferguson dies », site de CBC News, 9 octobre 2009, <http://www.cbc.ca/canada/nova-scotia/story/2009/10/09/gerald-ferguson.html>

Scotia College of Art and Design à Halifax en 1968. Il s'intéresse à l'étude du processus de création et plusieurs de ses œuvres résultent d'une tentative de se débarrasser des conventions artistiques par une économie de moyens, rejoignant par là son intérêt pour l'art populaire.

Plus tôt, en 1979-1980, le musée reçoit la donation de la collection de Ralph et Patricia Price (figures 1.42-1.43-1.44), considérée comme un « trésor national »⁴³⁹, regroupant 256 pièces du 18^e siècle à nos jours, provenant de l'Ontario, du Québec et des Maritimes. Comme plusieurs collectionneurs d'art populaire, le couple s'intéresse d'abord aux antiquités avant de découvrir ce secteur. Ils décrivent leur collection comme étant éclectique, « riche, variée, constituée d'un large éventail d'expressions », à l'image, disent-ils, de l'art populaire canadien dans son ensemble. Accumulée sur une période de 12 ans, la collection se développe de façon déterminante dans la foulée de leur visite de la Fenimore House à Cooperstown (New York) en 1968 (figures 1.45-1.46-1.47). Ce musée, considéré comme un lieu de référence pour les passionnés d'art populaire, est une véritable révélation pour eux. La visite de cette collection américaine se présente comme un déclencheur, consolidant leurs convictions et leur démarche au retour.⁴⁴⁰ « C'est là que nous avons réalisé que nos acquisitions, les meubles avec lesquels nous vivions tous les jours constituaient le noyau d'une collection d'art populaire, recherchant dès lors les livres et les articles sur le sujet. »⁴⁴¹ En raison de la qualité des pièces qu'ils accumulent et de l'attention minutieuse qu'ils accordent aux sources primaires et aux documents

⁴³⁹ Wesley Mattie écrit que la collection de Ralph Price « *has been certified as a National Treasure by the Movable Cultural Properties Review Board. Taste and careful attention to sources and other documentation have made this an important resource for exhibition and study – definitely of museum quality* ». Notes manuscrites pour une conférence de presse, vers 1980. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁴⁰ La Fenimore House porte désormais le nom de Fenimore Art Museum (http://www.fenimoreartmuseum.org/fenimore/collections/american_folk_art). Outre sa collection d'« American Folk Art », considérée comme l'une des plus fines et des plus significatives aux États-Unis, le musée possède des collections d'art amérindien, de photographies et d'art en général, toutes amassées par la New York Historical Association. Dans le catalogue de l'exposition *'twas ever thus. A selection of Eastern Canadian Folk Art* (Toronto, M. F. Feheley Publishers, 1979), qui répertorie les œuvres de la collection Price, les collectionneurs se réfèrent au *System Circle* (communément appelé « Tentative Version Number Three ») imaginé par Louis C. et Agnes Halsey Jones de la New York State Historical Association à Cooperstown. Ces derniers divisent l'art populaire en trois groupes distincts, de manière à discriminer l'immense richesse et la diversité de ces œuvres : un art populaire traditionnel, un art populaire plus individualiste (George Cockayne serait par exemple rangé dans cette catégorie) et un *associative folk art* (relevant de la tradition artisanale, des corporations d'artisans, etc.). On rappelle qu'en dépit de leur distinction, ces trois groupes sont similaires en ce qui a trait à l'engagement personnel du créateur, qui peut d'ailleurs relever d'un ou plusieurs cercles à la fois.

⁴⁴¹ Ralph Price, cité in Rochelle Ryman, « Ralph Price, MD, Canadiana Collector », *Physician's Management Manuals*, juillet 1983, n. p.

secondaires, cette collection de qualité muséale devient une ressource de valeur aux fins d'étude et d'exposition. Dans son rapport d'évaluation de la collection, l'expert Howard Pain note :

*Since related examples of the high quality of many of these objects are not often seen in today's market, the evaluations are somewhat arbitrary. They do, however, reflect the general trends in Canada and abroad. The collection includes many individual items which are among the finest known examples of their category. The careful documentation of provenance which accompanies most pieces is unusual in early collections and adds greatly to the unique significance of much of the material. I am personally delighted that this important portion of Canada's Folk Culture may be available for future research and public appreciation in the National Museum.*⁴⁴²

En 1979, le couple Blake et Ruth McKendry vend au musée sa collection composée de 315 courtpointes provenant du sud de l'Ontario, créées entre 1825 et 1900 (figures 1.48-1.49). Mattie n'hésite pas à la qualifier de « *the largest and best documented collection of 19th Century Ontario quilts in existence* ». Il vante la rigueur ethnologique exemplaire de leur démarche, qui les distingue de beaucoup de collectionneurs d'art populaire, en répondant aux « *who/what/where/when/why information* »⁴⁴³. Ils accumulent un maximum de données, notamment sur les créateurs, les tissus utilisés, les dates de fabrication et le nom des motifs. Ces investigations poussées mènent d'ailleurs Ruth McKendry à publier *Quilts and Other Bed Coverings in the Canadian Tradition* (Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1979). De son côté, Blake McKendry se fait plus tard connaître pour son répertoire sur les artistes d'art populaire à l'attention des collectionneurs (*A Dictionary of Folk Artists in Canada from the 17th Century to the Present*, 1988).

Le rapport sur l'« art populaire » livré par Harper en 1976 constitue à notre avis un moment marquant pour la valorisation de l'art populaire au musée, mais aussi pour la consolidation de la notion au Canada. Dans ce document, il adresse trois critiques générales pour remédier aux lacunes observées dans les démarches à

⁴⁴² Howard. G. Pain (Break Pain & Associates, Toronto), rapport adressé à Wesley Mattie, 9 octobre 1979. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁴³ Wesley Mattie, « Demande d'attestation relative à un bien culturel aux fins de l'impôt », 17 mai 1979. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC. Dans cette missive, il ajoute : « *Almost half are made from homespun materials. They are decorated in a variety of folk and traditional designs.* » Suite à cette acquisition, le musée présente l'exposition *Quilt / Courtpointes* à compter du 24 janvier 1980. À cette occasion, William Taylor démontre son intérêt pour cette matière en conviant personnellement le couple McKendry à un « *small dinner party with Mr. Roger Hamel of our Board of Trustees and his wife, the Secretary-General of the National Museums of Canada and his wife and Mr. and Mrs. Wes Mattie* ». Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

l'interne. La première critique concerne la terminologie : Harper rapporte la difficulté à laquelle les chercheurs font face pour identifier ce qui relève ou non de l'art populaire, devant l'absence de critères clairement énoncés. Au cours de ses échanges avec le CCECT, il lui arrive de réclamer des précisions pour mieux cerner son objet et encadrer la rédaction de son rapport. Pour éclaircir cette question, il propose notamment d'échanger avec Pierre Théberge et Dennis Reid « on the vexatious question of folk art and where it begins and ends »⁴⁴⁴. Harper maintient l'importance de formuler une définition claire, afin que les experts du domaine puissent s'entendre sur la nature de cette matière. S'il remarque que la distinction entre le *folk* et le *craft* lui semble pertinente, elle demeure néanmoins problématique dans les musées du Canada, où différentes classes d'artefacts sont regroupées sous le même chapeau. Dans un article de 1979, il est plus explicite sur sa conception de l'art populaire, qui regroupe selon lui des objets créés par des personnes ordinaires, de façon à enrichir leur routine quotidienne, reflétant les racines et leur vie intérieure. Usant d'une formule pour le moins essentialiste, il dresse le portrait de ces artistes : ce sont des gens « *of simple honesty and good will* », dont l'approche de la vie repose sur des choses élémentaires et un sens de la fierté dans ce qu'ils accomplissent. Il ajoute que l'artiste populaire d'origine canadienne-française possède une « exubérance naturelle » et une « joie de vivre ». Unissant l'esthétique à l'utilitaire, « *a folk object is one overlaid with the decorative or artistic touches of a sensitive craftsman and intended for the humble homes, a setting where it will be enjoyed for its own sake* »⁴⁴⁵. Selon lui, la collection Price illustre une facette particulière de l'identité canadienne, à la manière d'un

*visual essay in Canadian self-revelation. It exposes the diverse origins out of which this country has emerged. Ponder the meanings of the decorative touches that enliven the carvings, rugs, game board and all the little things gathered here. It is a stimulating graphic picture. It is a panorama of people drawn from many backgrounds, with diverse cultural heritages in which they still retain a sense of pride, of varied sources unite in roots that spring from the elemental nature of human existence.*⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ John Russell Harper, lettre à Wesley Mattie, 9 mars 1976. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁴⁵ John Russell Harper, « Introduction », in John Russell Harper, Joan Murray, Ralph et Patricia Price, *'twas ever thus. A selection of Eastern Canadian Folk Art*, Toronto, M. F. Fehely Publishers, 1979, p. 15

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

La deuxième critique de Harper – liée à la première – concerne la nature de l'art populaire que le CCECT entend recueillir. Selon lui, la complexité des démarches d'acquisition découle du chevauchement des disciplines de l'ensemble du complexe muséal. Cette pluralité des approches génère un brouillage des catégories. Selon lui, il faut « encourager les niveaux de spécialisation, développer des expertises, éviter toute tendance à la compétition entre ces départements (Division du Folklore, Special History Division, National Gallery, Public Archives of Canada). C'est à mon avis une mauvaise chose que de s'intéresser tous au même objet »⁴⁴⁷. Harper émet des réserves à l'effet que les chercheurs de l'institution soient forcés d'écarter les critères de l'art professionnel dans leur sélection pour éviter de recouper le mandat du Musée des beaux-arts du Canada. Il ne voit pas pourquoi le centre devrait céder aux musées d'art le privilège de traiter des questions esthétiques et artistiques. En d'autres termes, nous pouvons penser qu'il réfute l'idée d'un art *véritable* créé par une minorité de créateurs ayant bénéficié d'un cheminement artistique traditionnel, et d'un art *secondaire* créé par l'homme du commun. Dans son rapport, Harper admet d'ailleurs que les réserves du musée conservent un « grand nombre de pièces mineures ». Dans un rapport intérimaire, il mentionne que le musée aurait avantage à se concentrer désormais sur les « exemples superbes. La qualité doit primer pour les acquisitions »⁴⁴⁸. Dans le rapport final, il répète que les objets doivent non seulement « avoir une importance culturelle sur la scène canadienne », mais dévoiler « des qualités imaginatives de la part du créateur ». L'approche culturelle du musée ne devrait pas freiner l'ambition de constituer une collection d'art populaire prestigieuse. La qualité des œuvres assemblées par le biais du rapport Harper a d'ailleurs pour but de créer des expositions plus attrayantes. Mattie affirme clairement qu'il s'agit probablement de « *the most fruitful area in which we can collect beautiful things suitable for exhibition* »⁴⁴⁹. De fait, lors de l'évaluation

⁴⁴⁷ John Russell Harper, « Collecting of Folk Art by the Canadian Center for Folk Culture Studies – Part I + II », rapport de travail, 1976. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁴⁸ John Russell Harper, « Interim report on investigation of folk art culture scene for the National Museums of Canada », mars 1976. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁴⁹ Wesley Mattie, « Collecting – Folk Art », note de service au Dr. Finley, 22 septembre 1975. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

des pièces de la collection Sharpe, Harper avait « gardé en tête leur potentiel dans le cadre d'exposition muséale »⁴⁵⁰.

La troisième critique formulée par Harper se rapporte au *leadership* que doit, selon lui, tenir le musée dans le champ de l'art populaire. Il souligne que le public aurait avantage à connaître l'existence de la Division du Folklore, proposant de mener une opération promotionnelle massive pour créer un climat de sympathie à son endroit, attirer la presse et du coup générer des donations. Au nombre des activités suggérées pour réaliser cet objectif, Harper propose de réaliser une exposition marquante pour interpeler les Canadiens sur l'art populaire, qui confirmerait parallèlement le rôle du musée dans ce domaine. Les coopérations institutionnelles et le développement des liens professionnels sur les plans national et international pourraient à leur tour apporter des gains stratégiques. Un symposium international pourrait aussi stimuler le rayonnement du musée à l'étranger et lui permettre de mieux se positionner. Il propose de s'inspirer de la vivacité des chercheurs américains⁴⁵¹ en matière d'art populaire et d'observer la richesse de leurs collections, citant le travail réalisé par les musées de Cooperstown, de Washington D.C. et de Williamsburg. Sur les recommandations de Harper, Wesley Mattie planifie d'ailleurs une visite à la Fenimore House à Cooperstown. Cette collection d'art populaire, rapporte-t-il,

assemblée durant 30 ans par le Dr. Jones (sa femme est une historienne de l'art populaire), alors qu'il était directeur de la New York Historical Association, serait parmi les 3 ou 4 collections majeures aux USA. Le couple aurait visité le Canada et les USA pendant un an afin de chercher et documenter l'art populaire sous toutes ses formes d'expression (incluant les *garden art*, *eccentric art*, etc.). Jones continue de donner des cours sur l'art populaire à Cooperstown, Abby Aldrich Rockefeller Collection (Williamsburg), Smithsonian Institution, etc.⁴⁵²

Pour cette mission, Mattie suggère d'être accompagné d'un chercheur reconnu pour sa connaissance de l'art populaire : « Magnus Einarsson a été le représentant non

⁴⁵⁰ John Russell Harper, lettre à Wesley Mattie, 14 juillet 1977. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁵¹ Deux ans après le dépôt de ce rapport, l'équipe du musée reconnaît que les pièces américaines « *would out-shine the Canadian pieces in many instances* », surtout celles datant du 18^e et 19^e siècles. Elle remarque aussi que les « *Canadian / American relations are not of great concern at the National Museum of Man at present* ». Wesley Mattie, « Exhibition Meeting, August 17, 1978 », note de service à Pierre Crépeau, 1^{er} septembre 1978. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁵² Wesley Mattie, « Proposed trip to Cooperstown, NY », note de service au Dr. Finley, 20 janvier 1976. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

officiel de cette section scientifique durant plusieurs années et pourrait apporter une contribution positive à ce rendez-vous. »⁴⁵³

Chercheur au musée jusqu'en 1983 et aujourd'hui conservateur en culture matérielle (en charge de l'art populaire) depuis 2003, Jean-François Blanchette dresse un portrait de la place qu'accorde autrefois le musée à l'art populaire :

Je partais sur le terrain avec une avance de voyage pour acquérir des œuvres. Le comité d'acquisition servait tout simplement à entériner les décisions des conservateurs. [...] Aujourd'hui, pour acquérir une œuvre, deux comités doivent d'abord l'approuver et nous devons ensuite trouver le financement. C'est un processus extrêmement complexe qui ne favorise pas l'acquisition dans un certain champ bien précis.⁴⁵⁴

De façon rétrospective, il dit que

les années 1970 ont été très riches pour la collection. Après ces années, nous n'avons pas réellement eu de programmes continus pour collectionner l'art populaire, parce que les chercheurs ont pris leur retraite et n'ont pas été remplacés. Tout le mouvement de l'art populaire était finalement dérivé des études sur les différents groupes culturels canadiens, qui étaient issues de tout un programme et un financement qui était l'étude du multiculturalisme, des différentes facettes de la vie multiculturelle canadienne. À l'époque, il y avait une quinzaine de chercheurs qui travaillaient là-dessus. Le summum des collectes date donc de ces années.⁴⁵⁵

Nous pouvons donc résumer en disant que la présence de l'art populaire au musée se confirme au cours des années 1970. Cette valorisation survient parallèlement au développement des études sur les communautés culturelles canadiennes, menées par les chercheurs du CCECT. Ces derniers procèdent à des acquisitions ciblées et documentées directement à la source. À ces démarches s'ajoute la recherche de collections privées d'art populaire, qui ont un impact décisif dans l'expansion et la reconnaissance de ce secteur au musée. Les critères de sélection reposent cette fois moins sur des intérêts scientifiques que sur l'esthétisme, la présence de noms d'artistes prestigieux et la valeur commerciale des œuvres. Wesley Mattie, qui joue un rôle de premier plan dans cette affirmation, admet que « l'art populaire est probablement le domaine le plus fructueux où collectionner de beaux objets destinés aux expositions ». En dépit de ces démarches difficiles à

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ Blanchette, entretien.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

concilier, l'idée demeure d'assembler une collection nationale représentative et d'imposer le *leadership* du musée en la matière. Pour consolider la présence de ce domaine dans l'institution et nourrir les orientations du CCECT en termes de priorités d'action, on fait appel aux services de l'historien de l'art John Russell Harper, en contact avec de nombreux collectionneurs (ce qui confirme le caractère artistique de cette démarche). Dans son rapport, livré en 1976, il relève les problèmes de terminologie attachés à cette notion, qui s'aggravent notamment par le chevauchement des champs d'étude à l'interne. Il fait d'ailleurs appel aux développements d'une spécialisation qui n'hésiterait pas à recueillir des pièces exemplaires sur des bases artistiques et esthétiques, sans céder cette approche aux musées d'art. Il engage enfin les chercheurs à s'inspirer de la vivacité de leurs pairs aux États-Unis dans ce domaine, notamment en interpellant le public sur la richesse de la collection d'art populaire. Ainsi, nous le verrons au point suivant, la décennie à venir est marquée par la réalisation d'une série d'expositions remarquées.

(2) 1.4.5 Les expositions d'art populaire, d'hier à aujourd'hui : un leadership à voies multiples

Comme nous le soulignons au point précédent, l'exploration de l'art populaire et l'augmentation des acquisitions dans ce domaine s'imposent durant les années de direction de William Taylor. Nous croyons qu'elles sont avivées par le contexte politique de 1971 et les recommandations du rapport Harper en 1976. Les années 1980 et 1990 se présentent logiquement comme une période consacrée à l'interprétation et à la diffusion des résultats. Le musée souhaite faire connaître la richesse du patrimoine accumulé et rejoindre un auditoire plus large, qui dépasse celui déjà plus acquis des antiquaires, des collectionneurs et des passionnés d'art populaire. On travaille ainsi à la préparation d'une grande exposition, pour marquer le coup d'envoi. « *It's time to tell the Canadian folk art story with all of its distinctive elements from the ethnic traditions, mainstream cultural influences and geographic origins* »⁴⁵⁶, annonce-t-on dans les demandes de financement du musée adressées aux commanditaires pour réaliser ce projet. L'exposition *Du fond du cœur : l'art populaire au Canada* est inaugurée en 1983. Pierre Crépeau en assure la direction, avec une

⁴⁵⁶ Jeanne Parkin, *Proposal to Imperial Oil Limited regarding an exhibition of Canadian Folk Art*, en coll. avec The National Museum of Man, Ottawa, National Museums of Canada, 28 février 1980, p. 2.

équipe composée de Jean-François Blanchette, Magnus Einarsson, Stephen Inglis, Wesley Mattie et Philip Tilney.⁴⁵⁷

En écho à la suggestion originale de Harper, Mattie affirme que le but de cette exposition « *would be to put the NMM folk art collection on the map. Canada is far behind other countries in assembling a national collection of folk art and needs to catch up fast. There is a large body of material in existence, but it is scattered about in private hands. The NMM needs to become known, and respected, as the national repository for Canada's folk art* »⁴⁵⁸. Mattie tend désormais à prendre ses distances face à l'approche souvent esthétique de l'art populaire prise par Harper. Il poursuit sa lettre en émettant ses commentaires sur l'orientation à privilégier pour ce projet : « *It is also time for a folkloric interpretation – the art historians and aestheticians have muddied the field long enough.* »⁴⁵⁹ Il aspire à ce que les expositions rejoignent le mandat du musée sur le multiculturalisme, et se réitèrent la fonction et la signification des objets dans leur communauté d'origine. En 1980, deux ans plus tard, une lettre que Mattie adresse à William Taylor reprend essentiellement le même argument :

*Until now, the folk art exhibitions, publications, conferences, etc. have been fun, aesthetically, but rather shallow and too object-oriented. Too little attention has been paid to the creator, his community (audience), his generation impulses, his heart. Definition problems remained unresolved. The Ferguson, Harper, others are admitted folk art enthusiasts whose roots and expertise are in academic art. They have undertaken projects in the folk art field because they perceived a need to generate some interest which would lead others to further study. They don't have the time or inclination, but look to the NMM for leadership. Several of these people have told me that the very scope of our collection dictates that we must show and interpret it. They will be useful resource people for segments of the collections and exhibitions.*⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ C'est d'ailleurs en 1978 que Pierre Crépeau remplace Carmen Roy à la direction du CCECT. Spécialiste des traditions populaires et des systèmes de représentation, il mène dès son embauche et jusqu'à sa retraite quelques études remarquées sur l'art populaire, participant à la recrudescence pour ce sujet d'étude au musée. L'exposition qu'il dirige (*Du fond du cœur*) connaît une popularité importante. La presse canadienne réalise plusieurs reportages. Les magazines *En Route* et *Canadian Beaver* y consacrent même leur page couverture. L'exposition circule ensuite dans d'importants musées canadiens, comme le Royal Ontario Museum, le Glenbow, la Vancouver Art Gallery et le Musée du Québec. Outre le rôle joué par Crépeau dans l'affirmation de ce champ d'étude au Musée, il faut souligner la présence de l'anthropologue Stephen Inglis. Favorable à l'art populaire et aux métiers d'art (qu'il voit comme un prolongement des techniques et des savoir-faire traditionnels), il occupe différents postes au sein de l'institution entre 1981 et 2007, dont celui de directeur de la recherche entre 1992 et 1998, et de directeur de la recherche et des collections entre 1998 et 2007.

⁴⁵⁸ Wesley Mattie, « Exhibition Meeting, August 17, 1978 », note de service à Pierre Crépeau, 1^{er} septembre 1978. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Wesley Mattie, « Folk Art exhibition », note de service à William Taylor, 1^{er} avril 1980. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC. Il est possible que cette lettre ne lui soit pas parvenue sous cette forme, étant donné la mention « not sent » sur le document.

En vue de la préparation de l'exposition *Du fond du cœur : l'art populaire au Canada*, Magnus Einarsson, affilié au CCECT, cible les thèmes qui, selon lui, sont typiques de l'art populaire canadien : le religieux, l'amour et les sentiments, le paradisiaque, les expressions caractéristiques des communautés immigrantes, l'historique, le pédagogique ou le fantasque. Il croit que cette approche a l'avantage d'éviter les arrangements séquentiels rigides qu'incitent les comparaisons entre communautés. Ce qui n'empêche pas, à chaque fois, de voir comment les différents groupes ont personnalisé ces formes d'expression. Dans cette exposition, Einarsson entend démontrer que l'art populaire n'est pas une forme d'art mineur qui s'opposerait au *high art*. À cet effet, il esquisse un diagramme qui démontre que le terme *populaire* dans l'expression *art populaire* n'est pas un commentaire sur la qualité des œuvres, mais qu'il renvoie plutôt à la permanence de cette forme d'art, vivante depuis des siècles : « *In fact until de Renaissance it was probably the only type of art we had – communally fostered art. Monumental or mundane, exalted or trivial communal/folk art must be looked at only as being either good or bad. It must not be looked at through some separate cultural spectacles that condescendingly deny it its full value and meaning.* »⁴⁶¹

Par la même occasion, le musée témoigne d'un désir de récupérer les cas problématiques. Par exemple, dans l'exposition *Du fond du cœur*, les œuvres *excentriques* de George Cockayne (figure 1.50) sont juxtaposées aux *valeurs sûres*, aux pièces traditionnellement associées à l'art populaire. Si Einarsson admet que cet artiste individualiste, en rupture avec sa communauté d'attache, s'éloigne des cadres prévisibles de l'art populaire, il ne voit néanmoins pas la pertinence d'exclure ce type de créateurs des expositions thématiques du musée. Ceci, parce qu'ils « *set off the true folk art, they frequently show the influence of folk art, and although not folk based are a part the broad spectrum of grass roots art of which folk art is a part* »⁴⁶². Stephen Inglis, aussi affecté à la préparation de cette exposition, anticipe l'élargissement des frontières de la notion sous un autre angle : dans son étude sur Cockayne⁴⁶³ publié la même année en 1983, il insiste sur les niveaux de production – plus ou moins artisanal, utilitaire ou esthétique – qui peuvent occuper un même

⁴⁶¹ Magnus Einarsson, « Appendix 1 – Folk art show », note de service à Pierre Crépeau, Jean-François Blanchette et Wesley Mattie, 28 janvier 1980. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Stephen Inglis, « Something out of nothing : the work of George Cockayne », CCFCS, *Mercure*, no 46 (1983).

artiste (ce qui rejoint les propos d'André Desvallées), et sur l'hétérogénéité de l'art populaire dans ses différentes formes, s'opposant par là aux perceptions exclusivement collectives et passéistes de l'art populaire. Cette position démontre que les chercheurs à l'interne ne forment pas un bloc homogène de penseurs et que le musée laisse volontairement des zones en friche où les opinions divergent librement. En consacrant une section complète à la fin du catalogue d'exposition à la présentation individuelle de quatre artistes populaires, dont fait partie Cockayne, le responsable du projet signe l'intention honorable de sortir les artistes populaires du piège de l'anonymat. Ce qui ne conduit pas pour autant le musée à envisager depuis de réaliser des expositions monographiques.

En dépit des nuances apportées par ses concepteurs, l'exposition *Du fond du cœur* mise avant tout sur la dimension collective et consensuelle de l'art populaire pour rejoindre son public et ses partenaires financiers. Comme bien des demandes de commandites, le dossier adressé à Imperial Oil Limited⁴⁶⁴ en 1980 fournit une définition schématique et accessible de la réalité qu'entend dégager le projet final : « *Folk art is important as the artistic expression of the common man. It has directness and strength rooted in common perceptions – it is art in the vernacular and has broad public appeal. This art of the people is more natural, touches the greater masses and has a longer history than the more elite academic art which has its roots in the Renaissance.* »⁴⁶⁵ Une définition qui semble par ailleurs s'inspirer de l'exposition *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750-1900* présentée au MoMA en 1932 (que nous verrons plus en détails au point 2.6.2). Dans cette même demande de financement, on énonce que l'art populaire répond aux caractéristiques suivantes :

- Réalisé par des autodidactes, sans scolarité en art;
- L'enracinement profond des artistes à leur terre;
- L'inspiration vient de situations vécues par l'artiste, qui s'y réfère de mémoire;
- L'artiste travaille avec les matériaux environnants disponibles;

⁴⁶⁴ Outre la contribution d'Imperial Oil Limited, The Allstate Foundation of Canada s'engage à titre de commanditaire principal. Dans une étude ultérieure, il serait intéressant d'établir le profil des compagnies qui ont été favorables à l'art populaire.

⁴⁶⁵ Parkin, p. 2.

- Leurs œuvres traduisent une imagination exubérante, qui va à l'essentiel de manière rafraîchissante;
- L'emphasis est moins sur les aptitudes techniques que sur l'expression personnelle d'une idée; les problèmes techniques sont résolus de manière intuitive;
- Les sujets proviennent d'une observation directe de la nature;
- Les artistes mettent l'emphasis sur les caractéristiques essentielles de leurs sujets;
- Ces artistes sont souvent des personnes âgées, vivant dans les communautés rurales;
- Ces personnes créent par plaisir, sans souci de commercialiser leurs œuvres.

La grande exposition *Du fond du cœur* est précédée en 1979 par l'accueil d'une exposition produite par le MNATP à Paris, *French Folk Art / L'art populaire en France*, sous le commissariat de Jean Cuisenier. Nous pouvons penser que Taylor se montre attentif aux conclusions du rapport Harper, à l'effet que le musée doit consolider ses liens avec des partenaires étrangers et se faire connaître dans les réseaux internationaux. Jusqu'à la fin de son mandat en 1983, il accorde également une place privilégiée à la diffusion de l'art populaire. Durant l'année 1972-1973 seulement, le musée multiplie les expositions sur l'héritage multiculturel du Canada, sur la tradition et l'évolution du patrimoine ukrainien du Canada, sur les meubles anciens canadiens-français, sur l'art et les objets religieux, et sur les maisons d'oiseaux. L'exposition *Salut les amis* met à son tour en vedette les peintures d'enfants provenant de plusieurs pays du monde.

L'exposition *Du fond du cœur* est suivie d'un léger ralentissement en terme de recherche et de diffusion sur l'art populaire. Ce déclin coïncide avec la diminution des budgets d'acquisition et avec l'arrivée de Macdonald à la direction du musée. Il faut dire que les ressources financières sont alors prioritairement allouées à la construction du nouveau musée (qui change aussi de nom : du Musée de l'Homme, il passe au Musée canadien des civilisations) dessiné par Douglas Cardinal, alors que les employés se consacrent à l'implantation du nouveau concept. Ce creux prend fin au milieu des années 1990, avec des expositions qui épousent dès lors une pluralité de discours; plus que jamais, le musée exploite des approches diversifiées de l'art

populaire. Les expositions *La maison Nettie Covey Sharpe* (2004-2005) et *L'Éden, côté jardin : l'art populaire canadien en plein air* (1999) se fondent par exemple sur le principe de la reconstitution thématique et des *period rooms*, avec une forte mise en contexte des artefacts. On se distingue résolument d'une exposition comme *Les paradis du monde : l'art populaire du Québec* (1995-1996), basée sur l'exploration thématique de l'art populaire. Les regroupements par section (figure 1.51) cherchent à cerner l'idéologie qui a soutenu les efforts de sauvegarde entrepris par les collectionneurs. Parallèlement, la mise en contexte dépouillée des objets emprunte à l'approche esthétique. Dans l'exposition *Du coq à l'âme*, inaugurée en juin 2008 pour souligner le 400^e anniversaire de la ville de Québec, le conservateur Jean-François Blanchette décide de mettre clairement en perspective l'art populaire traditionnel face à des formes plus contemporaines, qu'il qualifie d'« art indiscipliné »⁴⁶⁶. Si Blanchette tient à faire ressortir l'élément artistique (au sortir de l'exposition, on souhaite que les gens se disent : « c'est évident que c'est de l'art »⁴⁶⁷), le message ne s'efface pas pour autant : l'exposition est organisée autour de huit caractéristiques du Québécois, recoupant le témoignage des artistes exposés et leurs œuvres. On y montre les différences, les ruptures et les liens qui existent entre les pratiques relevant de temporalités différentes – anciennes et récentes –, avec pour hypothèse que l'art populaire d'aujourd'hui est à l'image de la société individualiste dans laquelle nous vivons.

De façon rétroactive, nous remarquons que le MCC s'impose comme une vitrine majeure de l'art populaire au Canada au cours des années 1980 et 1990, par la présentation de grandes expositions sur une base récurrente. Cette vague, inaugurée par l'exposition *Du fond du cœur : l'art populaire au Canada* en 1983, vise à mettre en valeur la richesse de ce patrimoine amassé au cours des années précédentes, tout comme elle affirme le désir d'être plus compétitif internationalement et de rattraper le retard accusé dans ce domaine. « *The NMM needs to become known, and respected, as*

⁴⁶⁶ Cette appellation renvoie aux activités entreprises par la SAI. Elle qualifie les œuvres autodidactes produites en dehors des réseaux artistiques professionnels. L'exposition *Du coq à l'âme* tend d'ailleurs à reprendre l'approche développée dans l'exposition *Chassé-croisé : art populaire et art indiscipliné* (1999), réalisée sous le commissariat de Valérie Rousseau, Sarah Lombardi et Jean Simard de la SAI. Le projet met en perspective le glissement entre les expressions plastiques anciennes et contemporaines. Ces dernières, plus individualistes, sont associées à l'art brut ou à l'*outsider art* en Europe et aux États-Unis.

⁴⁶⁷ Blanchette, entretien.

the national repository for Canada's folk art »⁴⁶⁸, comme l'avance Wesley Mattie. Son interprétation de l'art populaire tend aussi à se préciser avec les années : si quelques tentatives développent une lecture centrée sur l'artiste, plus individualiste, le musée privilégie l'approche anthropologique, évacuant autant que possible celle de l'historien de l'art axée sur l'objet et la dimension artistique. Les présentations apportent généralement une compréhension des communautés d'attache des créateurs ou renvoient à des divisions thématiques unificatrices (le religieux, l'amour, l'humour, etc.). Nous remarquons que les projets d'exposition du MCC valorisent les identités particulières du Canada, dans l'optique de consolider un *moi* collectif. En dépit de l'esprit et de la liberté scientifique des chercheurs qui y travaillent, le musée demeure une figure idéologique par excellence. Les expositions, par leur potentiel à organiser la réalité, soulèvent des récurrences et des configurations propres à chacun de ces groupes, comme l'avait exploré l'anthropologue Ruth Benedict (1934) – ancienne élève de Boas, tout comme Edward Sapir –, dans la recherche de *patterns of culture*. À travers ses projets de diffusion sur l'art populaire, le musée forge, valide et raffermi les représentations de différents groupes culturels, en quête d'une histoire et d'un territoire commun. Pour l'institution, l'art populaire demeure l'expression artistique *authentique* de l'homme du commun, le véhicule de traits collectifs.

Conclusion du chapitre I

Au cours du chapitre I, nous avons présenté différents moments fondateurs de la valorisation de l'art populaire en France et au Canada, qui participent à l'établissement, au développement et à la popularisation de la notion.

En France, les artistes modernes inaugurent les premiers la vague de reconnaissance de l'art populaire. Ils font l'éloge de ces productions, qu'ils considèrent comme des vecteurs identitaires, dans leurs écrits, alors que d'autres revendiquent explicitement l'influence déterminante qu'elles ont sur leur propre création. Cette valorisation se formalise et s'enracine lorsque certains de ces artistes initient des collections et des musées d'art populaire, dans le but d'assurer la

⁴⁶⁸ Wesley Mattie, « Exhibition Meeting, August 17, 1978 », note de service à Pierre Crépeau, 1^{er} septembre 1978. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

survivance d'une mémoire populaire en péril, délaissée par les institutions officielles, et à laquelle ils se sentent intimement connectés. Ces projets voués à la conservation et à la mise en valeur de ces objets, jouent un rôle actif et durable dans l'implantation de la notion. Même si leurs initiatives ne se réalisent pas forcément dans un cadre scientifique, elles participent toutefois à l'émergence d'un savoir, à la formation de réseaux de passionnés, et au développement d'une littérature sur le sujet.

Le dynamisme des artistes professionnels ne trouve pas son pendant au sein du milieu de la recherche, où l'on inaugure quelques tentatives qui tarderont à donner de véritables suites. Les travaux fondateurs de Champfleury et de Van Gennep sur les arts populaires ne trouvent aucun équivalent dans la seconde moitié du 20^e siècle. Les efforts de consolidation des réseaux autour de ces pratiques, comme le Congrès de Prague ou les cahiers d'étude de Riff, peinent à s'établir, s'ils ne demeurent pas tout simplement lettre morte auprès des conservateurs de musée, des historiens de l'art et des ethnologues. Van Gennep revendiquait le développement d'une expertise en art populaire. N'a-t-elle jamais pris son envol ?

La valorisation de l'art populaire trouve un déploiement certain avec la naissance du MNATP en 1937, même si Van Gennep, le premier, se montre critique à l'égard du traitement sommaire que l'on y fait (et que les musées en général en font). Le double ancrage de Rivière, dans les milieux artistique et de l'ethnographie, se reflète sur le traitement de l'art populaire sous sa direction au musée, depuis la collecte des objets jusqu'à leur présentation muséographique. La notion tend à renvoyer aux objets familiers comme aux pièces exceptionnelles. Nous pouvons également penser que la double appartenance administrative du musée – aux domaines des beaux-arts et de l'ethnographie – favorise également l'émergence d'un art populaire. L'environnement politique et social – Front populaire, régime de Vichy, Seconde Guerre mondiale – et le principe d'« urgence ethnographique » qui concentre les acquisitions sur la période pré-industrielle en voie de disparition vont à leur tour contribuer à l'élaboration d'un *âge d'or* de l'art populaire. Ces *beaux* objets représentent ainsi la part artistique donc *singulière* de l'expression populaire. Ce qui nous amène par conséquent à supposer que l'art populaire est vu comme la réunion de *trésors* du quotidien. Cette orientation prend fin avec la fondation du MuCEM, où

l'art populaire est plutôt défini comme un *objet représentatif*, qui témoigne de valeurs partagées par l'ensemble d'une communauté.

Au Canada, la valorisation de l'art populaire atteint d'abord le milieu de la recherche (gravitant autour du folklore à l'Université Laval) et le milieu politique, autour de 1937, dans le contexte de la valorisation des traditions et des richesses culturelles de la province tournée vers le milieu rural. Dans ce cadre, elle répond à des initiatives à caractère identitaire, économique et nationaliste. Ces efforts visent à cibler les sources d'un art québécois authentique, lié au territoire, de mettre en valeur ces flots de création et d'enregistrer les traces de ce patrimoine en voie de disparition. Parallèlement, nous remarquons que l'art populaire québécois gagne l'attention de quelques artistes modernes, dont nous remarquons que plusieurs sont d'origine étrangère ou sont issus de communautés anglophones. Dans ce contexte, le regard sur l'autre définit une facette encore naissante de l'art populaire.

La notion d'art populaire demeure indéfinie – indistinctement appliquée aux secteurs de l'artisanat, du folklore et des antiquités – jusque dans les années 1970, où l'on observe des efforts de constituer des collections et des corpus de référence. Dans les réseaux de l'ethnographie à l'Université Laval, une nouvelle génération de chercheurs s'adonne à l'actualisation de cette matière, par la réalisation d'enquêtes de terrain et d'inventaires. Si l'art populaire pénètre les réseaux artistiques, touchant parfois des institutions muséales prestigieuses, le secteur n'arrive pas à s'y implanter. Ses défenseurs font face à des résistances multiples, provenant des programmes politiques, des artistes professionnels ou des philosophies institutionnelles. Les initiatives privées connaissent plus de succès et, malgré leur rareté, arrivent à développer une solide facette de la notion : la collection Séguin réhabilite le patrimoine matériel et les savoir-faire issus des milieux populaires québécois d'autrefois. La collection Sharpe vient pour sa part exemplifier l'approche culturelle de l'art populaire que prennent les musées nationaux durant les mêmes années.

Parmi ceux-ci, le Musée de la civilisation à Québec s'affirme dès sa fondation dans la valorisation d'un art populaire proprement québécois. Une place que son voisin, le Musée national des beaux-arts du Québec a sciemment choisi de lui laisser, renforçant de façon implicite le statut des objets associés à l'art populaire au rang d'art mineur. Même s'il ne s'impose jamais comme un axe prioritaire, le musée

stimule la réflexion sur le sujet par différents moyens, notamment par la production de rapports visant à cerner la définition de l'art populaire. On ne procède pas pour autant à un classement des œuvres par artiste, ni à l'ouverture de l'art populaire à des productions plus individualistes.

Si l'intérêt pour l'art populaire au Musée de l'Homme se développe avec la présence de Barbeau, elle connaît une poussée réelle avec l'annonce de la politique de multiculturalisme en 1971 et de la fondation du CCECT. Elle profite d'un personnel sur place favorable à cette matière, dont le directeur William Taylor, et l'arrivée de plusieurs chercheurs issus des réseaux de l'ethnologie et de l'anthropologie. Les collectes bien documentées engagées dans le cadre du CCECT se veulent représentatives des différentes communautés culturelles qui composent le Canada. À cela s'ajoute l'accueil de collections privées en art populaire, qui confirme le musée comme chef de file en la matière sur le plan national et lui permet de matérialiser différentes activités de diffusion sur une base récurrente. En dehors des critères personnels qui ont prévalu à la sélection des composantes de ces collections, s'ajoutent les motivations du musée : Wesley Mattie, impliqué dans ce processus, admet que « l'art populaire est probablement le domaine le plus fructueux où collectionner de beaux objets destinés aux expositions ». Comme le souhaitait Russell Harper, mandaté à produire un rapport sur l'art populaire au musée, les acquisitions doivent aussi reposer sur des choix esthétiques, sur la présence de noms d'artistes prestigieux et sur la valeur commerciale des œuvres, si le musée souhaite être plus compétitif internationalement en la matière. Malgré les tensions qu'amène cette approche, l'idée demeure d'assembler une collection nationale en art populaire représentative de la diversité ethnique du pays. Les projets d'exposition sur le sujet vont valoriser les identités particulières dans l'optique de consolider un *moi* collectif.

En affectant notre recherche à deux pays différents – le Canada et la France – nous avons cherché à faire émerger, en cours de lecture, des récurrences, des dynamiques, des enjeux et des mécanismes partagés de part et d'autres de l'Atlantique. Nous avons remarqué que les agents et les institutions attachés à la valorisation de cette matière, ainsi que les réseaux dans lesquels l'art populaire s'est enraciné, répondent à des motivations similaires.

Ce sont ces similarités qui font l'objet du chapitre suivant, consacré aux spécificités de l'art populaire. Cette section vise à esquisser une définition qui tienne

compte des réalités diverses qui composent la notion. Le cadre que nous proposons facilite la schématisation de l'art populaire et par là même sa compréhension.

CHAPITRE II

VERS UNE DÉFINITION DE L'ART POPULAIRE : SEPT CONSTATS SUR LES SPÉCIFICITÉS DE LA NOTION

En revenant de façon explicite sur les cas explorés au chapitre I, nous consacrons ce deuxième chapitre à la formulation de constats de nature épistémologique sur la constitution du champ de l'art populaire.

Les sept constats que nous avons dégagés ciblent des réalités singulières de l'art populaire, tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Ces spécificités, ou ces constantes, distinguent la notion en propre, structurant, à la manière d'universaux, un cadre théorique qui facilite la compréhension de l'art populaire dans ses différentes acceptions. Celles-ci illustrent et renvoient à des réseaux complexes d'intentionnalités, qui véhiculent des systèmes de valeurs, dissimulent des enjeux de pouvoir et indexent des attitudes spécifiques partagées par des groupes variés. La théorie anthropologique d'Alfred Gell, voulant que l'art soit considéré comme un moyen d'action et le véhicule de stratégies, nous aide ici à décrire cette dynamique.

Comme nous le résumons dans le tableau à la page suivante, le premier constat se penche sur les *facteurs de polysémie* de l'art populaire, abordant notamment les problèmes de la diversité des corpus de référence et du vide documentaire. Le second s'attarde à la *connexion de l'artiste populaire au territoire*. Le troisième traite de l'*empreinte nationale* de l'art populaire. Le quatrième se consacre à sa *dimension mémorielle*, étudiant trois attitudes typiques liées à la valorisation de l'art populaire : la sauvegarde, l'esthétisation et la survivance. Le cinquième constat met en perspective la *réception critique* de l'art populaire au sein du vaste ensemble des pratiques *hors normes* et dans la perspective de l'histoire de l'art, en ciblant les entorses à sa popularisation. Le sixième suit les tendances résultant de la *conversion à l'esthétique* de l'art populaire au sein des institutions muséales. Enfin, le septième constat se rapporte à la façon dont l'art populaire se détermine à partir de notre *rapport à l'autre*.

Tableau 2.1 Sept constats sur l'art populaire

Constat 1	Les facteurs de polysémie	<ul style="list-style-type: none"> - Sémantique - Corpus de référence diversifiés - Notion instable - Changements institutionnels - Vide documentaire
Constat 2	L'artiste populaire et sa connexion au territoire	<ul style="list-style-type: none"> - L'artiste et sa communauté - Métissage et transformations - Posture de l'artiste
Constat 3	L'empreinte nationale de l'art populaire	<ul style="list-style-type: none"> - Identité nationale en France - Identité nationale au Canada
Constat 4	La dimension mémorielle	<ul style="list-style-type: none"> - Sauvegarder la mémoire - Esthétisation et sublimation - Images survivantes
Constat 5	L'autre monde de l'art et sa réception critique	<ul style="list-style-type: none"> - Hiérarchie artistique - Composition de l'autre monde de l'art - Art et utilité - Mobilité des frontières de l'art - Impopularité de l'art populaire
Constat 6	Le musée et la conversion à l'esthétique	<ul style="list-style-type: none"> - Dans l'orbite des musées d'art - Les traditions américaines - Les perspectives françaises : l'institution en cause
Constat 7	L'art populaire et le rapport à l'autre	<ul style="list-style-type: none"> - L'autre et l'autre soi - La fabrication du soi - L'homme du commun et ses affectations sociales

2.1 Constat 1. Les facteurs de polysémie

L'art populaire est une notion polysémique, qui renvoie à des pratiques créatives et des productions parfois très diverses. L'appellation est utilisée pour nommer ces corpus variés, lesquels se modifient et évoluent dans le temps, selon les collectionneurs, les chercheurs et les institutions.

La diversité des référents et la confusion entourant la circonscription de l'art populaire s'imposent d'emblée comme un premier constat. À quelles collections d'œuvres devons-nous nous référer ? La consultation de sources documentaires et iconographiques sur l'art populaire, de même que l'enquête de terrain que nous avons menée au Canada et en France auprès de personnes-ressources liées à ce domaine, traduisent en effet une pluralité de discours et l'absence de consensus dans une perspective globale, temporelle et transculturelle.

Jean Simard réitère en 2004 qu'il « paraît difficile de définir l'art populaire en utilisant les seules ressources de la logique et de la langue. [...] Courtas et Isambert ont bien montré que ni les uns ni les autres n'avaient réussi à donner une définition claire de ce concept. Tout au plus souhaitaient-ils que dorénavant les chercheurs annoncent chacun pour eux leurs conventions sémantiques »⁴⁶⁹. Il est en effet caractéristique de remarquer que l'absence de discours fédérateurs sur l'art populaire oblige généralement les auteurs à poser dès l'amorce de leur publication l'épineuse et incontournable question sémantique.

Les réseaux que nous avons décrits et étudiés au chapitre I démontrent que la notion d'art populaire émerge et se fixe différemment, dans divers contextes. Observons cinq facteurs qui conditionnent la polysémie de cette notion : l'aspect sémantique, les corpus de référence diversifiés, le caractère évolutif de la notion, les changements institutionnels et le vide documentaire.

2.1.1 Sémantique

D'emblée, le terme *populaire* induit une confusion sémantique. Issu du latin *popularis*, est *populaire* ce qui appartient au peuple, ce qui émane de lui, mais aussi ce qui lui est propre et le détermine, comme les croyances et les traditions. Les milieux,

⁴⁶⁹ Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 185. L'auteur fait référence à l'article de Raymonde Courtas et François-A. Isambert, « Ethnologues et sociologues aux prises avec la notion de populaire », *La Maison-Dieu*, vol. 122, 1975, p. 20-42.

les classes et les origines populaires caractérisent le peuple, en termes de groupe. Sur le plan linguistique, le terme *populaire* renvoie à ce que le peuple (dans son opposition à la bourgeoisie, aux classes cultivées et aux groupes spécialisés) crée et utilise, comme certaines expressions ou certains outils, par exemple. Relève aussi du *populaire* ce qui plaît au peuple, entendu cette fois en termes de popularité. On se réfère ici à l'intérêt que porte la majorité des gens pour certaines formes d'expression (chanson, roman, sport), ou encore à la marchandisation de traits culturels par la fabrication de produits industriels et de produits dérivés (par exemple, les bibelots destinés aux touristes que l'on trouve dans les boutiques de musées et les aéroports). Il s'agit là d'objets anonymes et banals, qui ne sont pas considérés comme de l'art proprement dit, mais qui font l'objet d'études sur la culture populaire.

Le pluriel *arts populaires*, utilisé surtout dans les réseaux du folklore et de l'ethnologie, que l'on retrouve aussi de façon aléatoire dans la littérature sur le sujet, vient à son tour induire une confusion supplémentaire. Le terme brouille d'avantage une définition déjà trop inclusive et imprécise, plus qu'il ne réunit de manière convaincante différentes expressions populaires (arts plastiques, littérature, chants, ornementation, décoration, artisanat, art sacré profane, ameublement domestique) sous une même appellation.

Les approches disciplinaires participent à leur tour à l'ambiguïté et au nomadisme de la notion. L'ethnologie, l'histoire de l'art, les arts visuels et la sociologie en ont fourni des compréhensions différentes, en érigeant des collections de référence tout aussi différentes. S'ajoute à cela le sens distinct attaché à la définition de l'art populaire selon les pays. Peu importe qu'il relève de communautés francophones de souches culturelles communes, l'art populaire de France, de Belgique, de Suisse, du Québec ou du Maroc renvoie à des circonstances propres et à des adaptations particulières⁴⁷⁰, comme en fait foi la diversité des

⁴⁷⁰ De façon similaire, le concept de « culture populaire », forgé sur une distinction de classes, offre des nuances significatives dans ces mêmes pays francophones. La culture populaire au Québec, par exemple, connaît des adaptations particulières liées à son statut de minorité francophone en terre nord-américaine. Cette culture est tantôt dénigrée tantôt glorifiée, en fonction des actions menées par la culture dite savante et des avancées de l'américanisation. Pour une synthèse des questions entourant ces particularismes, lire Gérard Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de survivance », in Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dirs.), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 15-48. Ainsi que : Gérard Bouchard, « Une nation deux cultures. Continuité et ruptures dans la pensée québécoise

publications, des expositions et des collections de part et d'autre de l'Atlantique. Dans d'autres langues, nous trouvons des équivalents beaucoup moins équivoques que l'expression française. C'est le cas du *Volkskunst*⁴⁷¹, la traduction allemande d'art populaire, associé à un contexte socio-historique d'émergence précis. La version hispanophone *arte popular* est beaucoup plus problématique et vague, tout comme le terme anglophone *folk art* en usage au Canada anglais, aux États-Unis et en Angleterre. Jane Kallir observe que « something was literally lost in translation and in the transplantation of the genre from Europe to the United States »⁴⁷². Certains vont à tort assimiler le terme *folk art* à celui de *popular art*. Alors que le premier entend renvoyer à l'art de l'homme du commun, le second réfère aux objets prisés par un très large public ou reproduits de façon industrielle.

2.1.2 Des corpus de référence diversifiés

La définition de l'art populaire connaît des déclinaisons différentes selon les amateurs qui s'y sont intéressés et selon les institutions muséales qui l'ont mis en valeur. En témoigne cette remarque de John Russell Harper : « *In fact no rigid application of criteria is needed when smaller museums and private collections are building their collection. Such collectors merely have to satisfy themselves that they select a significant item whether they be examples of paintings, decorative arts, or other objects with eye appeal or historic interest.* »⁴⁷³ Le répertoire de Ruth et Blake McKendry destiné aux collectionneurs intitulé *A dictionary of folk artists in Canada from the 17th century to the present* (1988), fait d'ailleurs état des carences de la définition de l'art populaire, forgée sur des critères vagues et aléatoires, selon la propension à *ratisser large* :

We are limiting the number of bookstores (other than gallery stores) handling the book because it is for a specialized market best approached through direct mail. [...] The latter (dictionary) is the more difficult to deal with. I think, to maximize the usefulness of the book, borderline artists should be included as well as professional

traditionnelle (1840-1960), in *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, p. 3-42.

⁴⁷¹ Selon la définition qu'en donne Konrad Hahn dans son ouvrage *Deutsche Volkskunst* (1928), le terme *Volkskunst* est un art essentiellement paysan, imprégné d'un esprit communautaire, qui conserve un lien avec les traditions ancestrales.

⁴⁷² L'exemple fourni par Kallir se rapporte à l'art brut, mais s'applique tout autant à l'art populaire.

⁴⁷³ John Russell Harper, « Collecting of Folk Art by the Canadian Center for Folk Culture Studies – Part I + II », rapport de travail, 1976. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

*(academic) artists who deliberately use folk-art characteristics, and also the artists who fall within the « inclusions » referred to in the title of the book.*⁴⁷⁴

À cette difficulté s'ajoute les contributions respectives de différentes communautés scientifiques provenant de l'ethnologie, de l'anthropologie, de la sociologie, de l'histoire, de la psychiatrie ou de l'histoire de l'art, à l'origine de collections d'étude et de thèses diversifiées.

La divergence des points de vue s'intensifie selon les pays, les régions et les provinces. Chaque société et chaque groupe tendent à déterminer l'art de l'homme du commun selon leurs propres termes, renvoyant à certains types de créateurs, d'objets, de contextes de référence et de collections. D'ailleurs, si la France et le Québec partagent une langue et une histoire commune, les objets qu'ils associent typiquement à l'art populaire n'offrent pas forcément les mêmes traits.

Le cadre spécifique de la découverte de l'art populaire, simultanément par les artistes professionnels et les folkloristes, participe aussi à l'ambiguïté de la notion d'art populaire. De part et d'autre, on fait tenir aux objets un rôle secondaire, accessoire et interchangeable : dans le musée d'ethnographie, ils sont considérés comme des objets ordinaires, jouissant d'un statut équivalent à n'importe quel objet de civilisation; s'ils apportent une dimension esthétique aux présentations muséographiques que d'autres types d'objets n'arrivent pas toujours à fournir, leur présence est limitée à la compréhension – sous forme de témoins – d'une société donnée. Pour leur part, les artistes professionnels s'intéressent à l'art populaire dans le cadre de leurs préoccupations artistiques personnelles; si cette appréciation favorise une certaine valorisation des objets, rares sont ceux qui ont véritablement cherché à conceptualiser la notion, étoffée d'un projet de collection sérieusement documenté (Jean Dubuffet constitue en cela un contre-exemple, que nous explorons au chapitre III).

Ces deux instances – artistique et ethnographique – associées à la découverte de l'art populaire ont porté leur attention sur des objets parmi les plus variés dans leur forme, leur provenance et leur fonction. Dans ces réseaux, les corpus de référence sont hétéroclites, renvoyant tout autant à des objets d'utilité courante, des objets exceptionnels, des objets décoratifs, des sculptures sur bois, de la poterie, des

⁴⁷⁴ Blake McKendry, lettre à Wesley Mattie, 18 février 1988. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC. Voir l'article de Blake McKendry, « Folk Art : what is it? », *Queen Quarterly*, hiver 1988, p. 868.

pièces d'ameublement ou des textiles, comme des couvertures et des vêtements. Leurs visées respectives ont mené à la formation de deux groupes distincts, difficiles à conjuguer :

Groupe 1. Dans les musées d'ethnographies, on favorise les objets qui s'inscrivent dans une tradition orale normative, produits de façon isolée ou à l'intérieur d'ateliers d'artisans. On retrouve essentiellement des objets d'usage quotidien, harmonisés par un investissement esthétique ou décoratif. L'attention accordée à la matière et à la technique l'emporte sur l'idée et les ambitions des créateurs. La dimension artistique de l'objet se superpose à sa fonction usuelle première, clairement identifiable. Cet ensemble regroupe par exemple des jouets d'enfant, des courtepointes, des moules à sucre, des cannes de marche, des bâtons de bergers, des théâtres de marionnettes ou des carrousels.

Groupe 2. Les artistes professionnels ont avant tout porté leur intérêt sur des objets uniques, réalisés en périphérie de la grande tradition. Dans ce cas, l'idée semble l'emporter sur la matière, et la dimension esthétique de l'objet oriente la lecture devant ses caractéristiques usuelles. Les auteurs de ces objets, perçus comme des individualistes, semblent avoir puisé leur source dans un répertoire vaste qui échappe aux codifications de leur communauté d'attache et du coup à leur assimilation par eux. Ce groupe héberge ainsi les œuvres habituellement associées à l'art brut, à l'*outsider art* ou à l'art indiscipliné : oiseaux, crucifix, fétiches, personnages.

2.1.3 Une notion instable

L'ambiguïté terminologique de l'art populaire tient aussi à l'instabilité de la notion : un premier obstacle concerne l'extension de cette notion par l'inclusion de productions contemporaines, et un second se rapporte à la « conversion à l'esthétique »⁴⁷⁵ de l'art populaire dans le cadre muséal.

Le premier cas de figure survient lorsqu'il est question d'actualiser la notion d'art populaire. Sur ce point, les perspectives sont divisées. Pour l'ancien

⁴⁷⁵ Expression de Benoît de L'Estoile, 2007.

conservateur de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, Michel Thévoz, il semble possible de cloisonner la définition dans une période temporelle précise :

La mentalité populaire est en voie de disparition. Quelques rescapés seulement perpétuent ces valeurs et ces traits esthétiques qu'on appelle *populaires*, à savoir qu'ils sont encore enracinés dans le Moyen Âge, dans une tradition communautaire. Puisque seuls quelques individus vivent encore dans ce contexte, le terme *populaire* devient paradoxal, versant plutôt vers l'exceptionnel. Ils sont les rares survivants d'une mentalité qui a disparu. L'art brut intervient, à mon avis, à la mort de l'art populaire, par quelques résistants qui trouvent dans cette possibilité d'individualisme une manière de perpétuer autrement (de résister à l'effacement). L'art brut, c'est la relève individualiste d'un art populaire en voie d'évanouissement. Il lui est successif.⁴⁷⁶

Cette observation de Thévoz est importante, en ce qu'elle établit une filiation directe mais aussi une rupture entre art populaire et art brut. Elle dépeint une image idéale – voire un âge d'or – de l'art populaire, dans laquelle le créateur vit en harmonie avec sa communauté, et ses œuvres reflètent les valeurs de son environnement social.

Jean-Hubert Martin croit pour sa part qu'il est encore possible de trouver

des objets qui ressortent de l'art populaire aujourd'hui, mais nous ne pouvons utiliser cette catégorie d'une manière aussi simple. Il s'agissait de voir l'embarras de mes collègues au MNATP quand ils devaient acheter des œuvres contemporaines. Il leur arrivait souvent d'acquérir des produits complètement industriels, mais qui leur paraissaient appartenir à des strates culturelles qui n'étaient pas ceux des classes dominantes.⁴⁷⁷

Martin remarque que l'instabilité du terme est tributaire de la transformation des structures sociales, moins rigides de nos jours qu'elles ne le sont durant la période préindustrielle, notamment sur le plan de la circulation de l'information.

Avant qu'il introduise, ces dernières années, les pratiques urbaines ritualisées du graffiti ou du skateboard dans le prolongement naturel de l'art populaire, le MNATP a longtemps confiné la notion à sa dimension passéiste, en la balisant dans un temps révolu. Cette attitude va certainement participer à la décroissance de la popularité de l'art populaire, au même titre que les tentatives des initiateurs du Congrès de Prague, de Van Gennep ou de Rivière n'ont pu insuffler un intérêt

⁴⁷⁶ Michel Thévoz, entretien avec V. Rousseau, Lausanne, 13 avril 2006. New York, archives de l'auteur.

⁴⁷⁷ Jean-Hubert Martin, entretien avec V. Rousseau, Paris, 19 mai 2006. New York, archives de l'auteur.

durable pour cette matière. Au Québec, la collection de Robert-Lionel Séguin, regroupant des objets reliés à la civilisation traditionnelle calquée sur la collection du MNATP, connaît un désintéressement similaire.

En général, les conceptions nord-américaines cherchent à démontrer que l'art populaire ne relève pas simplement du passé mais qu'il se présente comme une construction édifée au présent, c'est-à-dire instituée dans une configuration historique qui englobe une culture, une visée politique et des idéologies, constamment réactualisées.⁴⁷⁸ Cette conception est beaucoup moins restrictive qu'en France, où l'art populaire s'inscrit dans une tradition ancestrale, dérivé de l'art savant, définissant une esthétique et un genre propre à une strate culturelle donnée. Par exemple, les musées nord-américains s'en tiennent essentiellement à l'envisager comme une forme d'art non académique. Cela est particulièrement vrai aux États-Unis, où la rupture avec les pays et les communautés d'origine (à l'opposé de l'attitude canadienne) est plus fréquente, et où les productions d'*outsider art* et d'art brut sont placées sous la bannière de l'art populaire contemporain. L'absence d'académie à partir de la fin du 18^e siècle y est sans doute pour quelque chose dans cette attitude, qui donne l'occasion au *low art* et au *high art* de se côtoyer.

Portant un regard sur la collection de Ralph et Patricia Price, John Russell Harper dit sans hésiter que l'art populaire « *is as alive today as it was a century ago* »⁴⁷⁹. Pour l'Américain Henry Glassie, l'art populaire s'actualise dans des formes contemporaines. Selon lui, l'extension naturelle du concept s'inscrit dans un rapport avec une communauté de référence, en dépit des époques. Les écrivains français Bruno Montpied et Laurent Danchin (ils constituent des exceptions dans leur pays) usent à leur tour de l'expression « art populaire contemporain », mais cette fois dans un sens qui s'éloigne des auteurs précédents. Le terme, qui renvoie à ce que les anglophones regroupent sous l'appellation d'*outsider art*, est associé à des créations fortement individuelles réalisées par des créateurs autodidactes issus de milieux populaires, éloignés des réseaux artistiques conventionnels.

Le deuxième cas de figure jouant en faveur de l'ambiguïté terminologique de l'art populaire concerne la conversion de l'objet ethnographique en objet d'art, par

⁴⁷⁸ Cette conception rejoint également les expressions de la culture orale et les formes mythologiques, dans leur potentiel de diffusion élargie et de réactualisation.

⁴⁷⁹ Harper, *'twas ever thus*. p. 20.

l'inclusion graduelle de l'art populaire dans le champ de l'art officiel, en fonction d'approches propres aux beaux-arts. Plusieurs auteurs s'entendent pour dénoncer les effets pernicioeux générés par l'approche de l'art populaire selon des catégories fixées par les réseaux artistiques. Est-ce légitime, clament-ils, d'appliquer à des objets les qualificatifs de sculptures, de peintures, de dessins, alors qu'ils ne sont pas considérés comme tel par leur producteur ? Jean Cuisenier soulève cette question : « Les catégories applicables à l'art savant sont ici manifestement peu faites pour traiter pertinemment l'univers infiniment varié des formes plastiques en art populaire. »⁴⁸⁰ Livrant une critique du livre de Harper (*A People's Art: Primitive, Naïve, Provincial, and Folk Painting in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1974), Michael Bell écrit :

*Distress : The concept of quality and excellence always considered in discussions of the fine and the decorative arts seems difficult to apply to these awkward expressions of the people. [...] It seems to reflect that phenomenon in art history of writing about objects in order to raise them to the level of art. There is somewhat heretical in this age of democracy to suggest that art is something above the common level of achievement, that some people can make it, that some people cannot, that quality is a real and integral component of it whether it is fine art or decorative art.*⁴⁸¹

Michel Thévoz, à l'instar de Jean Dubuffet, évite le traitement de ce type de productions en fonction d'un vocabulaire et de stratégies établis par l'art savant, ce qui a selon lui pour effet de les détourner de leur signification propre. Parti pris contre lequel s'insurge le commissaire d'exposition Harald Szeemann⁴⁸², qui nie la pertinence de cloisonner et d'isoler l'art brut – comme toutes formes de créations d'ailleurs – en s'efforçant de mettre ces œuvres en dialogue avec les productions d'artistes professionnels.

Cette ouverture aux arts autres existait déjà en 1932, alors que le MoMA intronise l'art populaire dans ses salles consacrées à l'avant-garde artistique avec l'exposition phare *American Folk Art. The Art of the Common Man in America. 1750-1900*. Une opération de valorisation et d'artification qui diffère toutefois

⁴⁸⁰ Cuisenier, *L'art populaire en France*, p. 62.

⁴⁸¹ Michael Bell (Agnes Etherington Art Center, Queen's University), critique du livre de Harper, *Queen's Quarterly*, vol. 82, no 3 (automne 1975).

⁴⁸² Harald Szeemann souhaite que ces productions perdent leur statut marginal et qu'elles soient perçues comme de véritables œuvres d'art, en les présentant indistinctement auprès de celles d'artistes contemporains. C'est dans cette logique qu'il expose en 1972 les dessins d'Adolf Wölfl à la Documenta 5 de Kassel, mais aussi qu'il conçoit plus tard les expositions *Les Machines célibataires* et *La Suisse visionnaire*.

sensiblement de l'exposition *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, présentée en 1990 dans le même musée new-yorkais, cette fois côte à côte avec l'art savant. Ce projet vise-t-il à transformer les regards et les attentes, en suscitant une véritable patrimonialisation de ce champ artistique ? La direction milite-t-elle en faveur de la disparition des catégories et des hiérarchies en arts visuels, ou orchestre-t-elle au contraire une subtile manœuvre de récupération voire de « cannibalisme » – pour reprendre l'expression choc d'une étude du musée d'Ethnographie de Neuchâtel ? À ces deux questions, Dubuffet aurait possiblement répondu par la négative; aucun exemple ne lui avait permis de croire aux vertus du décloisonnement artistique.

La tendance au métissage d'expressions plastiques d'origines diverses, qui opère sous le couvert d'une démocratisation artistique, se manifeste de la même façon dans l'exposition *L'arche de Noé*. Présentée en 2004 au complexe de la Cité de l'énergie à Shawinigan, sous la tutelle du Musée des beaux-arts du Canada (qui conçoit et livre chaque année dans cette antenne des expositions temporaires en art contemporain), le projet réunit les œuvres d'artistes issus des circuits de l'art professionnel et celles de trois artistes populaires (Ralph Boutilier, Edmond Châtigny, Alcide Saint-Germain). La tentative d'éliminer les frontières artistiques semble cependant inachevée : on peut questionner le confinement des œuvres d'art populaire dans la zone intermédiaire de la salle d'exposition, légèrement à l'écart de l'art professionnel. Cette séparation visuelle a-t-elle pour effet de distinguer les registres de lecture d'œuvres provenant d'univers distincts ? Dans le catalogue, on remarque que les trois artistes ne sont pas mentionnés dans l'introduction signée par Pierre Théberge et Mayo Graham, alors que la majorité des artistes professionnels le sont. On remarque également que chaque fiche d'artiste est signée par un membre de l'équipe du Musée des beaux-arts, alors que celle sur Boutilier est une transcription littérale d'une publication du Musée de l'Homme de 1983. Celles sur Châtigny et Saint-Germain ne sont pas signées.

Plusieurs tentatives de décloisonnement demeurent imparfaites, comme en témoignent les expositions *Les lieux communs. Culture populaire et art contemporain* et *Un art populaire*, respectivement présentées au Centre international d'art contemporain (CIAC) à Montréal en 1997 et à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris en 2001. Malgré leur pertinence, les expositions ne regroupent pas d'œuvres d'art populaire de haut calibre. Dans leur ensemble, ces présentations

génèrent un effet paradoxal de nivellement ou de *re-cloisonnement*, puisqu'on fait abstraction de la spécificité de chaque production et qu'on accorde le primat aux seuls mécanismes d'appropriation savante. Dans le communiqué de presse de la Fondation Cartier, on indique clairement que l'exposition regroupe des « artistes de la scène contemporaine qui témoignent dans leur œuvre d'une réflexion sur l'art populaire, s'en approprient les formes et soulignent les échanges qui s'opèrent – et se sont opérés à travers l'histoire – entre celui-ci et un art dit savant »⁴⁸³.

Les effets de cette conversion à l'esthétique de l'art populaire se ressentent aussi dans la répartition des acquisitions. Harper affirme que les critères de classement de la peinture populaire (*folk painting*) varient selon les musées. Par exemple, au Royal Ontario Museum (ROM), la collection Sigmund Samuel évite les distinctions entre art populaire et art académique en regroupant l'ensemble des pièces sous le terme de *canadiana*, comme le fait aussi d'ailleurs le Musée McCord d'histoire canadienne à Montréal. De façon similaire, la Garbisch Collection à Washington, constituée du plus « *largest group of earlier American primitives described as folk-art* », joint les National Collections of Fine Art. Quant aux musées des beaux-arts de la province de Québec, s'ils collectionnent quelques peintures d'art populaire, c'est dans l'esprit qu'elles puissent être « *appreciated in terms of the aesthetics of the primitive* »⁴⁸⁴. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario, plus hermétique, tend à privilégier l'acquisition d'œuvres d'art répondant aux canons de la tradition artistique, excluant l'art populaire (du moins quant à l'utilisation de l'expression)⁴⁸⁵.

2.1.4. Changements institutionnels

Un autre élément jouant en faveur de polysémie de l'art populaire concerne les changements d'orientation à l'intérieur d'une même institution, suivant l'arrivée d'une nouvelle direction. Ceci, surtout si le musée s'est imposé comme un chef de

⁴⁸³ Fondation Cartier, « Communiqué de presse », *site de la Fondation Cartier*, juin 2001, <http://fondation.cartier.com/?p=399&linkid=399>. Consulté le 10 avril 2006.

⁴⁸⁴ John Russell Harper, « Collecting of Folk Art by the Canadian Center for Folk Culture Studies – Part I + II », rapport de travail, 1976, p. 200. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁴⁸⁵ Remarquons ici que la collection Thomson (Kenneth) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, par exemple, pourrait contenir des pièces relevant traditionnellement de l'art populaire (notamment des maquettes de bateaux et des objets créés par les Premières Nations), mais elles ne sont pas regroupées comme telles sous cette appellation.

file dans la promotion de l'art populaire et comme gardien de la notion, comme c'est le cas du MNATP et du MCC.

Au MNATP : d'une conception à l'autre

Comme le fait remarquer Martine Segalen à propos des objectifs liés aux acquisitions du MNATP, « alors que les thèmes de recherche de l'équipe fondatrice portaient sur une société rurale, vue essentiellement à travers le prisme de ses activités matérielles et sociales, ceux de la nouvelle équipe portaient sur la société contemporaine qu'on ne pouvait qu'imparfaitement documenter à travers ses objets »⁴⁸⁶.

Dans la perspective du passage des collections du MNATP au MuCEM, Michel Colardelle identifie deux conceptions de l'art populaire, liées aux particularités des vies de l'institution et aux transformations de la société française. La première conception, qui renvoie aux années Rivière-Cuisenier, correspond à l'acception classique du terme : l'art populaire relève d'un système de représentations régionales, mis en place au cours du 19^e siècle, de façon relativement spontanée, comme moyen d'affirmation des régions et de lutte contre le centralisme, au moment où les unités nationales se constituent. Elle se rapporte à l'étude du monde paysan et des traditions ancestrales, dans la perspective de l'idéologie pétainiste du « retour à la terre ». Toujours selon Colardelle, la seconde conception opère un retour sur la notion même du populaire. Elle transcende les classes sociales et identifie des valeurs communes aux membres d'une société ou d'une communauté, comme en témoignent les pratiques socialisées du skateboard et du graffiti. Selon Colardelle, on assiste à l'émergence d'un génie individuel particulier, plutôt qu'à la reproduction de modèles codifiés, signant par là une distinction importante avec les formes artistiques valorisées au musée du Bois-de-Boulogne.

Cette dernière perspective, soutenue par Colardelle, demeure toutefois attachée à des formes d'expression collectives, même s'il s'agit de communautés plus clandestines. Tout comme ses prédécesseurs, Colardelle ne porte qu'un intérêt secondaire aux productions marginales et autodidactes. D'ailleurs, on ne trouve pas

⁴⁸⁶ Martine Segalen, « Un regard sur le Centre d'ethnologie française », *site de La revue pour l'histoire du CNRS*, no 13 (novembre 2005), p. 8. <http://histoire-cnrs.revues.org/index1683.html>. Consulté le 17 octobre 2008.

d'œuvres réalisées par des créateurs de la trempe de Ferdinand Cheval ou de Raymond Isidore dans les collections du musée, à l'effigie de l'art populaire. Malgré la popularité dont ces artistes font aujourd'hui l'objet auprès d'un public de passionnés, ce type d'œuvres se heurte à un refus social. Ces cas isolés véhiculent des valeurs dans lesquelles la majorité ne se reconnaît pas. Et même si l'engagement de ces artistes suscitait l'émergence de valeurs collectives, assez fortes pour mobiliser les gens, Colardelle y verrait un détournement de sens tactique orchestré par les classes élitistes pour conserver un pouvoir sur les classes les plus vulnérables. Il est possible, avoue-t-il, que l'œuvre du facteur Cheval soit le produit ou soit représentatif d'un contexte particulier, et qu'elle induit des changements. « Il demeure que je n'en ferais pas une collection. Je lui garderais sa localisation actuelle, qui continue de provoquer le débat, la discussion et la réflexion, lesquels ne sont pas au cœur des préoccupations d'un musée comme le nôtre. »⁴⁸⁷

Au MCC : la donne intellectuelle des États-Unis

Dans la note de service qu'il fait parvenir à Pierre Crépeau en 1981, Wesley Mattie ironise à peine lorsqu'il lui propose de monter leur prochaine exposition d'art populaire autour d'un thème comme « *Pickers Paradise – Quebec 1950* »⁴⁸⁸. Avec cette formule, nous comprenons que Mattie veut mettre en perspective le fait que dans les années 1950, le Québec est une place de choix pour l'acquisition d'œuvres d'art populaire bon marché, attirant notamment les collectionneurs américains⁴⁸⁹. Mattie suggère enfin à Crépeau d'user de la thématique du *Collector's Choice*, en regroupant des pièces sélectionnées parmi les collections majeures du musée (Barbeau, Price, McKendry, Ferguson). « *The interpretation would be centred upon the collector's feelings for the objects. Also, I think it is safe to assume that such an exhibit would facilitate future collecting. I can see a second show called " Dealer's choice " comprising artifacts assembled for us by the more scholarly, loyal*

⁴⁸⁷ Colardelle, entretien.

⁴⁸⁸ Expression que l'on pourrait traduire par « Le paradis des ramasseurs – Québec 1950 ».

⁴⁸⁹ L'absence d'un véritable marché de l'art populaire au Québec (comparativement aux États-Unis et à la France), pousse certainement de nombreux collectionneurs à s'engager personnellement dans des investigations sur le terrain, outillés des quelques répertoires à leur disposition. Cette démarche peut avoir donné une couleur particulière à l'art populaire du Canada, qui mériterait d'être explorée dans une recherche ultérieure.

and cooperative dealers. »⁴⁹⁰ Comme le souligne aussi Harper quelques années plus tôt, suite à la remise en 1976 de son rapport sur l'art populaire, Mattie est conscient que les plus belles pièces d'art populaire sont actuellement entre les mains de collectionneurs privés, et qu'il faut les attirer au musée.

Cet angle d'approche insufflé par Harper, un temps récupéré par Mattie et endossé par le directeur Taylor, privilégie le point de vue personnel du collectionneur, sachant que la dimension esthétique et l'acquisition de *belles pièces* a gouverné la constitution de leurs collections. Cette orientation ne plaît pas en tout point aux chercheurs du musée, qui mettent en question la pertinence de tels regroupements dans un musée de société. Il faut rappeler qu'en commandant ce rapport à Harper, le CCECT cherche à mieux orienter ses acquisitions en art populaire. À cette fin, Harper suggère de clarifier la définition et les intentions du centre : si le CCECT s'intéresse à la dimension européenne, il lui faut mettre l'emphasis sur les groupes fondateurs. S'il souhaite valoriser l'aspect multiculturel de la mosaïque canadienne, il doit englober une dimension ethnique plus vaste (en s'intéressant par exemple aux expressions des Chinois et des Grecs). Les remarques de Harper font émerger une distorsion dans la philosophie de l'institution : l'acquisition de collections privées complètes et prestigieuses concourent-elle à attribuer un rôle secondaire aux chercheurs du centre et aux problématiques qu'ils privilégient ?

Comme nous le mentionnions au chapitre I, Harper conclut son rapport en cernant deux niveaux d'art populaire. Premièrement, il signale la présence d'un art populaire à connotation européenne et multiculturelle, qui relève du passé et épouse une symbolique traditionnelle, religieuse ou patriotique. Parmi ces objets, généralement anciens, nous trouvons par exemple des œufs de Pâques ukrainiens et des sculptures représentant des célébrités comme Louis Cyr et Jos Montferrand. La deuxième catégorie correspond aux conceptions développées par Holger Cahill en 1932, lors de son exposition au MoMA, vouée à l'art populaire américain ancien. Dans son catalogue, Cahill met l'accent sur les qualités individuelles des artistes « *(within the framework of communal utilitarian traditions) of the largely unidentified artists and craftsmen and drew attention to the kinship of much of their work with modern art,*

⁴⁹⁰ Wesley Mattie, « Exhibitions », note de service à Pierre Crépeau, 6 mars 1981. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

intentionally blunting the customary distinctions between fine art and folk art, high culture and popular culture ». Cette dimension nord-américaine⁴⁹¹ de la notion entend renvoyer aux formes d'expression « *of common people, made by them and intended for their use an enjoyment. It is not the expression of professional artists made for a small cultured class as it has little to do with the fashionable of its period. It does not come out of an academic tradition passed on by schools, but out of a craft tradition plus the personal quality of the rare craftsman who is an artist* »⁴⁹². L'exposition dont Harper assure le commissariat au Musée des beaux-arts d'Ottawa en 1973 tend à reprendre la définition et le projet de Cahill, sans nécessairement en atteindre la profondeur ni l'ampleur.

Mattie s'empare de cette seconde acception qui favorise la stratégie qu'il veut mettre en place avec l'acquisition de riches collections, réitérant que le mandat du musée est de montrer « *the artistic expressions of the common man. [...] Folk art can be called art by the people, for the people and of the people* »⁴⁹³. Aujourd'hui, le MCC soutient néanmoins qu'il ne conserve que des artefacts. De plus, il n'y a nulle part, dans la base de donnée de l'institution, de référence au terme *art populaire*. Les acquisitions se concentrent autour du caractère collectif, consensuel et commun des objets. La sélection repose sur la représentativité d'une culture et non pas sur le caractère exceptionnel de l'objet. Pour éviter le recoupement dans les collections nationales, les œuvres d'art sont redirigées au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. On remarque à ce titre la résistance du musée à collectionner des œuvres plus marginales, relevant par exemple de l'art indiscipliné, sous prétexte que ces productions relèvent plutôt de la catégorie des beaux-arts, qui est donc attribuée à son voisin institutionnel. Une décision qui rappelle la prudence actuelle du MuCEM, mais qui soulève aussi les volontés parfois contradictoires des différentes directions au cours de l'histoire du musée. Taylor personnifie d'ailleurs cette contradiction

⁴⁹¹ La contribution de Cahill, l'engouement pour les *Americana* (qui donne naissance à celui pour les *Canadiana*), et la quête des racines à travers le mouvement Arts & Crafts (fortement implanté aux États-Unis et ensuite au Canada), influencent à leur façon le concept canadien d'art populaire.

⁴⁹² Holger Cahill, *American Folk Art : The Art of the Common Man, 1750-1900*, New York, The Museum of Modern Art, 1932, p.6. En 1933, il est en charge de l'exposition *American Sources of Modern Art*, qui examine l'art précolombien du Mexique, du Pérou et de l'Amérique Centrale, à la lumière de son influence sur Gauguin, les fauvistes, les cubistes et les muralistes latino-américains.

⁴⁹³ Wesley Mattie, notes manuscrites, et article « Museum acquires folk art », *The St. Catharines Standard* (St. Catharines, Ontario), 19 janvier 1980. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

lorsqu'il affirme : « *I hesitate to use the words folk art in describing these quilts, because some of them are so sophisticated.* »⁴⁹⁴

2.1.5 Vide documentaire

La question du vide documentaire et de la fiabilité des sources atteint l'étude de l'art populaire de façon systématique et profonde. Elle se manifeste lors de la cueillette des objets et au moment de la constitution des collections, par l'évacuation ou la perte de la parole du créateur, générée par la distance et le décalage qui le séparent de la classe sociale (et de la communauté) de l'observateur qui l'étudie. Elle est aussi générée par la tendance générale des médiateurs à mettre l'emphasis sur la dimension collective de ces œuvres au détriment de leur caractère individuel. Par ailleurs, le créateur se trouve écarté du processus sémantique (comme le montre l'exemple de *L'arche de Noé* présenté au point 2.1.3), sans prise sur l'orientation et la compréhension de son œuvre, de même qu'il ne prescrit aucune directive de lecture et ne contraint à aucune contextualisation particulière. La méconnaissance du créateur, alliée à la méconnaissance de l'origine des œuvres, favorise encore la nature polysémique de l'art populaire, récupéré par divers agents (collectionneurs, marchands, antiquaires, musées).

Dans ses analyses de la rencontre entre deux cultures distinctes, Alfred Gell suggère que l'irruption d'un « moyen d'action » (*agency*) survient lorsqu'une personne n'arrive pas à retracer les étapes de création d'un objet (ou d'une œuvre) issu d'une culture autre que la sienne, et ainsi à comprendre le processus qui l'a vu naître. Ce décalage, qui évacue le contexte de création de l'objet, donne du coup un pouvoir aux « intercesseurs » – les agents et les médiateurs qui *passent* et diffusent les objets. Selon l'auteur, un vide documentaire est créé, en raison de l'« *inability mentally to rehearse the origination of the index from the point of view of the originator, the artist. The blockage in cognition arises at the point when the spectator cannot follow the sequence of steps in the artist's performance* »⁴⁹⁵. C'est à ce mécanisme même que l'art populaire est confronté.

⁴⁹⁴ Julianne Labrèche, « Poems of Love : quilts of our pioneers », *Reader's Digest*, août 1980, n. p.

⁴⁹⁵ Gell, p. 71. Gell se réfère par exemple aux sculptures qui ornent les pirogues trobriandaises (Nouvelle-Guinée), en ce qu'elles deviennent des armes psychologiques redoutables, dans le contexte des échanges maritimes de la kula.

Henry Glassie revient sur l'une des difficultés à laquelle font face les chercheurs lorsqu'ils étudient des communautés extérieures à la leur. Il rapporte : « *Historians [...] remain confounded by lives guided by spoken arrangements, by cultures shaped into pots and houses rather than books. [...] We implicitly compare other cultures with our own and come out looking best.* »⁴⁹⁶

Georges Henri Rivière souhaite s'attaquer au problème du vide documentaire en procédant, « avant qu'il ne soit trop tard, à des collectes d'ensembles d'objets de la vie quotidienne, de l'agriculture non mécanisée et de l'artisanat appelés à devenir un précieux patrimoine, témoignage éloquent sur les modes de vie et les croyances de ceux qui, dans la société, n'ont jamais eu la parole »⁴⁹⁷. Champfleury ne souhaite-t-il pas rendre justice à son ami « l'artiste inconnu »⁴⁹⁸ ? Jean-Yves Jouannais (1997) utilise l'expression d'« œuvres sans artistes » pour qualifier les productions de ces créateurs demeurés largement méconnus, laissés en dehors d'une potentielle historicité.

De toute évidence, le laxisme en matière de captation des sources primaires sur l'artiste et son œuvre creuse le déficit de connaissances. Ce processus, souvent incomplet, nous rapproche des problématiques liées à la conservation des arts vivants et du patrimoine immatériel. Les collectes d'art populaire ont laissé peu d'archives sur leurs itinéraires. Arnold Van Gennep critique cette carence méthodologique, vantant du coup l'esprit méthodique et le questionnaire rigoureux de Dulaure. Après plus d'un siècle, ces documents conservent encore toute leur pertinence et leur autorité dans le domaine.

D'ailleurs c'est à l'Académie celtique et à la Société des observateurs de l'homme, fondée peu de temps auparavant, qu'on doit une systématisation

⁴⁹⁶ Henry Glassie, *The Spirit of Folk Art. The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*, New York, International Museum of Folk Art, 1989, p. 199 et p. 50.

⁴⁹⁷ Michel Colardelle, « Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Étude préalable pour un projet de *délocalisation* du MNATP-CEF de Paris à Marseille », *site du ministère de la Culture et des Communications*, 20 octobre 1999, www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/colardelle/intro.htm. Consulté le 7 juin 2007.

⁴⁹⁸ Lire l'article inédit de Champfleury intitulé « Rêves et caprices de l'artiste inconnu », se rapportant à une douzaine de dessins à la plume, non signés. In Eudel, p. 231-234. Parlant du créateur de ces dessins, il écrit qu'il « n'était artiste qu'au fond du cœur, les fonctions qu'il occupait ne lui permettant de se livrer à ses fantaisies que comme délassément. L'ami dont je ne puis trahir le nom, dessinait comme on respire. [...] je crois deviner que plus d'un rêve glorieux avait été refoulé par suite de circonstances indépendantes de sa volonté, et que des aspirations intellectuelles, longtemps concentrées et comprimées, donnèrent naissance à ces gnomes singuliers. [...] Que les curieux regardent ces dessins comme on suit dans le sommeil une succession de rêves transparents. » (p. 232 et p. 234.)

préliminaire des recherches ethnographiques et folkloriques et l'abandon, au moins de principe, de l'orientation vers les *curiosités* et les *singularités* au profit d'une architecture méthodique des phénomènes sociaux qu'Auguste Comte édifia systématiquement. Si l'on avait suivi ces directives, la France aurait conservé chronologiquement le premier rang dans l'étude du folklore européen.⁴⁹⁹

Jean Simard pose, à la suite de Van Gennep, la même question :

Avons-nous pour la culture matérielle et l'art populaire l'équivalent des questionnaires détaillés de l'abbé Grégoire, de Dulaure et de Nisard pour les parlers, les usages, les superstitions et la littérature du colportage ? La réponse est non. Il en est ainsi de la plupart des collections nationales comme régionales et c'est ici même que se situe le nœud gordien de la question de l'art populaire, car c'est sur la base de ces corpus montés tout au cours du 19^e siècle par des conservateurs de tout acabit, sélectionnant les œuvres à toutes sortes de niveaux de conceptualisation, se fondant sur des critères non énoncés, que les spécialistes de l'art populaire feront reposer leurs réflexions et leurs analyses des caractéristiques, des genres et des limites du domaine de l'art populaire. [...] Comment alors déterminer ce qui a pu être oublié, faussement documenté, décompté ? De la même manière, comment ne pas suspecter ces érudits, généralement fils de bonnes familles, de ne pas avoir reproduit, même inconsciemment, la culture de leur propre groupe social ?⁵⁰⁰

En somme, comment constituer un champ d'étude, un savoir-pouvoir (Foucault), si l'accès au « terroir d'origine des œuvres » (Dubuffet) est rompu ? Comment éviter les lacunes en matière de documentation, lesquelles mènent trop souvent à définir l'art populaire par la négative (par exemple : l'art populaire n'est ni l'art professionnel, ni l'art savant, ni celui des élites ou des intellectuels, mais un art sans école, sans lois et sans codes admis), par ce qu'il n'est pas ?

Si, par exemple, le Musée canadien des civilisations a su entreprendre des collectes et des acquisitions bien structurées dans les années 1970, les vingt dernières années ont été plutôt marquées par les donations de collections privées, rarement bien documentées. La connaissance de l'œuvre est complétée ultérieurement, tributaire des projets de recherche générés par les expositions. La collection d'art populaire offerte par Patricia et Ralph Price, constituée avec minutie, fait d'ailleurs office d'exception. Le couple fait de la cueillette d'informations une règle de conduite peu commune. Comme ils le rapportent, cet objectif relevait parfois du

⁴⁹⁹ Van Gennep, cité par Louis Chéronnet, *La Vie des arts*, 12 octobre 1938. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

⁵⁰⁰ Simard, « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept », p. 11-12.

défi : « *Pickers like to protect their source, so when you ask, they don't want to tell you exactly where a piece comes from. It might have come from a house in which there are still a great many things to buy.* »⁵⁰¹ L'ambiguïté conceptuelle de l'art populaire est ainsi tributaire des exigences du marché. À cela s'ajoute une commotion du champ causée par les faussaires. Martine Houze explique qu'en France, surtout depuis les années 1970, « le marché de l'outil est relativement sinistré en raison de la présence d'une trop grande quantité de faux. On retrouve des outils bricolés, regravés, resculptés et remachinés, tant dans les musées que chez les particuliers »⁵⁰². Elle remarque également que « puisque ces objets ont une valeur monétaire relative, les marchands ont tendance à les garder lorsqu'ils en acquièrent. Ces pièces sortent ainsi de la circulation. Il s'agit d'un problème significatif du marché de l'art populaire »⁵⁰³ qui affecte la constitution du champ.

Les Price regrettent de ne pas toujours pouvoir connaître l'artiste à l'origine d'une pièce, ses motivations, ses modèles, ses méthodes de production, ses fonctions et ses destinataires :

*This lack of knowledge is primarily the case with nineteenth century pieces, a disadvantage that is tempered by what we know of contemporary folk artists and their work. One can often learn their reasons, or lack thereof, for producing certain pieces, and this allows us to classify their works more accurately. Unfortunately, those older pieces by that prolific artist, anonymous, give us most of our classification problems.*⁵⁰⁴

Les nombreuses attributions anonymes résultent d'un déracinement et d'une perte de référent. À l'instar de Henry Glassie, nous savons que l'art populaire n'a rien d'anonyme aux yeux des membres de la communauté du créateur qui, par la proximité, reconnaissent d'emblée sa signature esthétique et les nuances de son empreinte. Aujourd'hui, l'objet de civilisation anonyme cède graduellement le pas à l'objet d'art individualisé et singulier (même dans le champ de l'art populaire). Une tendance d'abord remarquée dans le domaine de l'art aborigène et autochtone, longtemps victime de l'anonymat. Les revendications opérées par les communautés elles-mêmes dans les musées nord-américains se sont exprimées en termes de quêtes

⁵⁰¹ Price, cité in Joan Murray, « The Price Folk Art Collection », *Canadian Collector*, vol. 14, no 3 (mai – juin 1979), p. 38.

⁵⁰² Martine Houze, entretien avec V. Rousseau, Paris, 23 octobre 2006. New York, archives de l'auteure.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Ralph et Patricia Price, *'twas ever thus*, p. 12.

du droit fondamental à l'autodétermination. Si cette *prise de parole* ne se manifeste pas avec autant de fermeté en art populaire, il demeure que la contemporanéité des pièces facilite les processus d'authentification. La fréquentation des artistes et l'accès aux œuvres dans leur contexte de création atténuent la variable subjective liée à l'exercice d'attribution à laquelle Alfred Gell fait référence. Les productions récentes en art populaire n'accusent également plus le décalage que l'on trouve au tournant du 20^e siècle, entre la communauté du créateur et celle de l'observateur. Ce qui nous permet de revisiter les conclusions hâtives qui opposent un art populaire traditionnel et collectif, relevant du passé, et un art populaire contemporain, indiscipliné et individualiste.

Howard Becker, qui s'interroge sur la diffusion des modèles en dehors de la communauté de l'artiste autodidacte, remarque qu'une minorité de ces créations seulement ont retenu l'attention et sont parvenues jusqu'à nous. En effet, un nombre infime de ces objets ont été sauvegardés, surtout parce qu'ils ont été utilisés et ensuite jetés par leur créateur. Nicolas Bouvier remarque ceci : « Fait le plus souvent de matériaux vulgaires et périssables, facile à remplacer, peu coûteux, l'objet d'art populaire est beaucoup plus menacé que l'objet d'art savant. Il se dégrade — mites, rouille, vermoulure — et l'on s'en débarrasse »⁵⁰⁵. Les objets relevant de l'art classique (dit légitime) – peintures, sculptures, dessins, gravures – sont destinés au jeu des regards et de la contemplation. Protégés pour leur valeur esthétique, ils sont placés à l'écart de la vie active, hors de portée, fixés au mur et sacralisés. À l'inverse, les bols en céramique, les accessoires de cuisine en bois, les pièces de mobilier ou les couvertures sont placés hors circuit à l'issue de leur vie d'objet, usés et abîmés, d'où leur rareté. Ainsi, seules les pièces les plus singulières provenant de cet *art du peuple* ont été conservées. Ces productions ont été retirées de la circulation journalière par l'artiste lui-même, sa communauté ou les collecteurs. Les musées d'ethnologie ont à leur tour privilégié les plus beaux spécimens devant le critère de représentativité, en dépit d'intentions de porter une égale attention aux pièces banales et aux pièces exceptionnelles. De fait, les expositions ont bénéficié de l'esthétisation de ces objets et parfois, ont participé à leur aseptisation. Des conséquences qui ne sont pas sans faire penser aux reproches formulés à l'endroit de certains marchands d'art

⁵⁰⁵ Bouvier, p. 12.

primitif qui, pour reprendre une expression de Georges Henri Rivière, ont « soigneusement épilé, ébarbé, dénudé et astiqué »⁵⁰⁶ ces objets de leurs connotations artisanales pour favoriser leur accession au rang d'œuvre d'art, d'avantage intéressés à la dimension esthétique qu'anthropologique.

2.2 Constat 2. L'artiste populaire et sa connexion au territoire

Ce deuxième constat examine la connexion particulière que l'artiste populaire entretient avec son territoire. Nous suivons trois étapes : celle d'abord de la relation qui unit l'artiste populaire à sa communauté. Nous voyons ensuite en quoi les mécanismes de métissage sont intrinsèques à la notion. Nous nous penchons enfin sur la posture de l'artiste, pour mieux comprendre comment il assimile les influences et les apprentissages.

2.2.1 L'artiste et sa communauté

Pouvons-nous parler d'un « terroir d'origine » de l'art populaire, c'est-à-dire d'un lieu typique et anticipé de l'émergence de telles œuvres ? Pouvons-nous isoler des variables, au-delà des cadres géographiques, qui forment un lien causal particulier entre l'artiste populaire, son environnement socio-historique et sa communauté ? C'est ce que nous tentons d'esquisser en deux points – le premier se rapportant à l'ancrage à la quotidienneté, et le second à l'individualisme collectif.

Ancrage à la quotidienneté

L'art populaire se distingue de la production des œuvres d'art en général par son ancrage à la quotidienneté. L'esthétique de ces œuvres est fortement marquée par le milieu social du producteur. Dans son étude sur l'art populaire suisse, Nicolas Bouvier écrit que l'art populaire est « lié aux saisons, au calendrier des fêtes religieuses ou profanes et à des événements tels que fiançailles, noces, baptêmes qui rythment et stimulent sa production »⁵⁰⁷, contrairement à l'objet d'art savant (ou l'art professionnel), rattaché aux offrandes et aux civilités. La manière est personnelle, basée sur l'observation et l'expérience de faits journaliers. Elle traduit avec fidélité une certaine réalité objectivable, dans ce qu'elle a d'essentiel et de reconnaissable,

⁵⁰⁶ Rivière, cité in Degli et Mauzé, p. 88.

⁵⁰⁷ Bouvier, p. 12.

empruntant souvent à cet égard la forme de la chronique. Quand Arthur Villeneuve dit : « J'aurais pu écrire un livre – voici une bête, voici une tête, voici des œufs, voici un canot, voici des taches, voici un oiseau. »⁵⁰⁸, nous comprenons mieux la part de son œuvre relevant du réalisme et celle relevant de l'interprétation personnelle. Dans un texte inédit sur les artistes *naïfs*, Meyer Schapiro écrit à propos de cette connexion particulière à la réalité qui les entoure :

*The perfection of such work teaches us how secondary is knowledge of rules and methods and consciousness of forms. The artists finds the right colors, tones and shapes infallibly, and often rediscovers solutions of past ages in complete ignorance of the ancient works. He doesn't have to think about balance or contrast or expression; he judges the rightness or wrongness of the choices that occur to him intuitively by feeling their effect on the whole. The mental image and the desire to recreate it are the important forces of the work. Technique is relatively simple, and even technique is finally subject to the personal effort, the intensity of feeling, the conviction of judgment of the effect. Pigment and canvas are wonderfully plastic and pliable means.*⁵⁰⁹

Il précise aussi :

Modern naive, home-made painting presuppose the general change in painting to an art of personal experience and perceptions. The domestic painter discovers this not thru contact with artists, but thru the pictures themselves; the fact that he sees so many landscapes and intimate scenes and beautiful girls permits him to identify painting with his own desires and images. The relation between painting and fantasy or perception is more direct than in literature, where the command of language requires a long cultivation, and symbolic method; the painter who represents a beautiful landscape or woman recreates the stimulus or the object of desire, its dreamed of colors and shapes.

Dans son étude sur le peintre autodidacte Marcel Baril, Philippe Dubé fait aussi état de cette chronique du quotidien :

sa touche est intimiste [...] mais propulsée de l'intérieur; ce peintre pratiquera son art comme un journaliste. Il aura par sa peinture chroniqué toute sa vie. En effet, autant il relate en un tableau le souvenir prégnant d'une cousine adorée, autant il commente dans un autre un sujet d'actualité ou, encore, une page d'histoire qu'il interprète librement. Baril par son art de diariste rendra compte avec le plus de fidélité intérieure de ce qu'il a vu, de ce qu'il a vécu et, enfin, de ce qu'il a imaginé. C'est évidemment toujours lui

⁵⁰⁸ François-Marc Gagnon, conversation avec Villeneuve rapportée par Jean-Louis Gagnon, in *Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve*, p. 21. Précédant cette citation, l'auteur écrit : « Villeneuve a choisi sa peinture pour porter son témoignage. Il se demande parfois ce qui se serait passé s'il était devenu écrivain. Il ne tient pas l'écriture en trop grande estime. »

⁵⁰⁹ Cette citation et la suivante sont de Meyer Schapiro, « Significance of modern naive painting », s. d. New York, Fonds Meyer Shapiro, archives Columbia University.

qu'il met en scène. Rien ne l'arrête quand il est devant la toile. Aucune pudeur à évoquer ceci, à faire état de cela. [...] Baril ramène la peinture à l'observation des choses, au corps à corps, sans merci, de l'idée et de l'image.⁵¹⁰

Les sujets et les thèmes qu'explore l'artiste populaire, les matériaux qu'il utilise et les techniques qu'il emploie, portent les traces de son environnement journalier et forgent un réseau de visualités et d'influences. Rappelons ici l'étude de Meyer Schapiro sur Gustave Courbet, citée plus tôt⁵¹¹, qui nous conduit à cette nécessité de bien saisir l'environnement populaire qui imprègne l'artiste et nourrit son identité picturale, alliant réalisme et naïveté. C'est dans cette perspective également que Paul Sébillot remarque l'influence du climat et des ressources naturelles sur les créateurs populaires :

La fabrication locale des objets en bois sculpté semble assez rare dans les pays de plaine, surtout si les communications y sont faciles, et si les forêts y sont peu nombreuses : au contraire on la trouve florissante dans les massifs montagneux couverts d'arbres propres à la sculpture au couteau, comme le hêtre, le sapin, le bouleau. Si la neige rend pendant plusieurs mois les relations assez difficiles entre les villages, il y a de fortes présomptions que les gens séquestrés ainsi emploient leurs loisirs à fouiller le bois et à décorer d'ornements ou d'inscriptions les objets usuels. Chez les paysans de la plaine on trouvera peu d'objets sculptés; au contraire on en rencontrera un grand nombre chez les bergers de la montagne.⁵¹²

L'emplacement géographique et les conditions météorologiques, qui peuvent mener à un certain isolement, orientent la nature et le rythme de la création. Pensons à ce titre aux caractéristiques de l'art des bergers, aux pièces issues des régions du Québec immobilisées par les longs hivers, ou aux particularités de l'art populaire trouvé dans les villages de montagnes en Savoie. L'article d'un observateur français, signé Rochat-Cenise, décrit l'attachement des artistes à leur lieu de vie :

Je suis chez un sculpteur sur bois et ils sont plusieurs, à Bessans, qui consacrent de leur temps à cet art. En été, chaque heure de la journée est requise par une tâche pénible et, le soir, on est trop heureux d'aller reposer, au lit, des membres las. Mais, l'hiver, quand on a soigné les bêtes et coupé le bois, on n'a vraiment plus qu'un morne ennui à traîner jusqu'au moment où le sommeil viendra. Alors, on redevient artisan; on taille le bois, on donne une forme à des rêves, on débride son imagination. Et des œuvres naissent

⁵¹⁰ P. Dubé, p. 190 et p. 217.

⁵¹¹ M. Schapiro, 1982.

⁵¹² Sébillot, p. 27-28.

qui sont remarquables par l'âpreté de leur facture, par le caractère essentiellement montagnard qu'elles expriment. [...] C'est, sans doute, au long des hivers où Bessans n'était plus, loin de tout et de tous, qu'un îlot inaccessible, que des paysans artistes du pinceau comme d'autres le sont de la gouge, brossèrent ces tableaux naïfs où ressuscitent des scènes de la vie du Christ et des saints.⁵¹³

Les particularités du climat suscitent à leur tour l'émergence de certaines formes et la poursuite de certaines pratiques. C'est ce qui explique, par exemple, que les églises de Maurienne soient somptueusement ornementées. Paul Dufournet écrit que

ces manifestations ne sont généralement pas issues de la pure dévotion, mais il s'y mêle encore une idée de protection contre les dangers terrestres qui sont plus nombreux et terribles dans les hautes vallées que partout ailleurs. Les avalanches viennent souvent nous le remettre en mémoire. Cela était pire autrefois, lorsqu'il fallait franchir la montagne par la seule voie des cols, et lorsque les épidémies suivaient les voyageurs et les troupeaux en dévastant la vallée – Saint Sébastien qui protège de la peste, ou saint Antoine abbé, le saint des bêtes, qui éloigne des troupeaux et de tous les animaux d'élevage les maladies qui pourraient les décimer; la Vierge est invoquée par toutes les misères possibles, et ses sanctuaires, comme au Charmaix, à Modane, ou à N.-D. des Grâces, à Bessans, sont tapissés de naïfs ex-voto peints par des gens du pays, et qui relatent les circonstances des miracles dus à son intercession.⁵¹⁴

Les caractéristiques géographiques et climatiques favorisent la persistance de certains sujets religieux, comme le rappelle un observateur en Savoie au début du 19^e siècle : « La solitude, une tendance naturelle au mysticisme, le grand recueillement des hivers interminables et la contemplation des forces implacables et grandioses de la nature ont inlassablement maintenu dans cette région l'homme aux pieds de la divinité. Son goût est venu ensuite pour les objets de son culte, dont il semble avoir fait sa plus importante préoccupation. »⁵¹⁵ L'art populaire *contemporain* conserve aussi cette connexion au territoire, tout comme les productions plus anciennes. L'artiste fait simplement face à un échantillonnage d'images plus vaste. Selon Jean-Hubert Martin,

⁵¹³ Rochat-Cenise, « Dans Bessans enseveli sous la neige les vieilles traditions d'art se perpétuent », *Le Journal*, 24 février 1931.

⁵¹⁴ Paul Dufournet, « L'Art religieux populaire et le folklore en savoie. Les Croix de bois avec les instruments de la Passion en Haute-Maurienne », *Les Alpes*, mai 1936, p. 107-112.

⁵¹⁵ Mathieu Varille, *Saints de bois de la Haute-Maurienne*, Imprimerie de Commarmond et Salaz, 1924, p. 2.

la manière dont nous vivons aujourd'hui et le bombardement d'images auquel nous faisons face quotidiennement, dresse une différence absolument fabuleuse. [...] Il y a plus de créateurs d'images aujourd'hui, et celles-ci sont moins stéréotypées qu'autrefois. [...] Réfléchissons aux images absorbées par quelqu'un au 17^e siècle. Dans les villes, il en voyait plusieurs dizaines et s'il avait de la chance, quelques centaines par jour. Dans les campagnes, il voyait le crucifix le matin, une ou deux images pieuses le soir, ainsi que les images religieuses le dimanche à l'église et quelques gravures sur bois vendues par un colporteur. Il s'agit des seules images que l'on voyait pendant toute sa vie.⁵¹⁶

Individualisme collectif

Un autre aspect pour nous aider à comprendre la dynamique que l'artiste populaire entretient avec son environnement consiste à examiner les valeurs partagées ou assimilables par l'ensemble d'une collectivité définie. L'art populaire est régulièrement présenté comme un art consensuel. Selon ce modèle, il ne s'exprime pas en termes de transgression des traditions, mais plus souvent sous la forme d'une adhésion à celles-ci, s'opposant en cela à plusieurs artistes modernes qui se veulent en rupture avec leurs précurseurs. Influencées par les particularités locales et régionales, ces productions reflètent certaines caractéristiques de la collectivité. Le registre des sources et des références qu'utilise le créateur demeure en partie lisible voire familier à l'ensemble des membres de la communauté de référence. Il constitue un *fond commun* composé de traits et de symboles identitaires régionaux accessibles et reconnaissables par la majorité. Wesley Mattie donne à ce titre l'exemple des élévateurs à grain qui composent le paysage visuel des Prairies canadiennes, des gigantesques conifères de la Colombie-Britannique ou des paysages marins peuplés d'oiseaux de la Nouvelle-Écosse.⁵¹⁷

Il convient toutefois de préciser que si l'artiste populaire manifeste une forme d'adhésion à ces valeurs collectives, la dimension personnelle et individuelle de son travail n'en est pas moins bien présente. Il ne traduit pas la réalité de façon littérale. Au même titre que l'artiste savant, il exploite une technique et côtoie des codifications qui ensemble concourent à l'émergence d'une signature qui lui est

⁵¹⁶ Martin, entretien.

⁵¹⁷ « Museum unveils new folk art. Western artwork is filling the gap », *The Ottawa Journal*, 15 janvier 1980.

propre. « On a affaire à des cas de figures extrêmement différents »⁵¹⁸, des plus hétérogènes, écrit Jean-Hubert Martin. Ces artistes, note Daniel Fabre, « ont à la fois un pied dans le monde du travail, mais ils pratiquent un détournement qui a une valeur collective »⁵¹⁹. L'art populaire est ainsi l'expression d'un individualisme collectif. Cet individualisme constitue le ferment vivant de la tradition, lieu de la personnalisation de l'objet, d'adaptations, de transformations et d'évolutions par rapport aux normes collectives. Pour Henry Glassie, l'art populaire est la manifestation individuelle des valeurs de la communauté de laquelle l'artiste est issu⁵²⁰, alors que l'art professionnel est l'expression individuelle des valeurs d'un groupe auquel l'artiste a décidé de se joindre. L'art populaire et l'art savant ont toutefois en commun de relever ceci : « *Individual and collective, feeling and idea, [...] it teaches us directly of the cultures of different times and places. As the incarnation of the excellence of particular cultures, art is the ideal resource for the person who would understand human unity and diversity.* »⁵²¹

Magnus Einarsson, affilié au MCC, tente à son tour de définir l'art populaire, partant lui aussi du lien que le créateur entretient avec son environnement :

*A folk artist actualizes, affirms, celebrates, and brings out the collective set of myths, values, meanings and beliefs (the « affecting presence ») of his most immediate community – his folk group. The folk artist is, furthermore, a member of this community (sometimes only through memory) and is committed to and emotionally tied to this community. [...] In long established communities, his art is usually characterized by heavy reliance on universally recognized symbols and patterns and is usually (in pre-industrial times) tied in with. [...] In post-industrial times the folk artist has tended to transfer his vision to free-standing, movable non-functional objects and surfaces. The folk artist is then defined in two ways : firstly, by his artistic merit, competence, and mastery, and secondly, by his intimate relationship and dependance in his folk group which his art is in the service of. The tension that exists between the two facts is what produces his art.*⁵²²

Einarsson constate que certains artistes autodidactes, comme George Cockayne, tendent à s'éloigner de cette définition. S'ils ne doivent pas, selon lui, intégrer la

⁵¹⁸ Martin, entretien.

⁵¹⁹ Fabre, entretien.

⁵²⁰ Cette relation à la communauté mériterait d'être approfondie : une étude comparée serait à développer entre la notion d'art populaire et les expressions de cultures vernaculaires, ancrées à une réalité spatiale, qu'elle soit locale, indigène ou autochtone.

⁵²¹ Glassie, p. 228.

⁵²² Magnus Einarsson, « A few thoughts on a definitional framework for CCFCS folk art show », note de service à Pierre Crépeau, Jean-François Blanchette et Wesley Mattie, 23 janvier 1980. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

catégorie de l'art populaire, ils doivent néanmoins être inclus dans les expositions du musée sur le sujet. Ces *excentriques*, qui ont selon lui plus à voir avec les auteurs d'art brut, poursuivent l'achèvement d'une vision personnelle, souvent étrangère aux codes de leur communauté d'attache. Pour les mêmes raisons, Einarsson écarte les créateurs ayant reçu une formation artistique académique, de même que ceux pratiquant l'art comme un passe-temps ou de façon thérapeutique. Il tend en somme à exclure ceux qui n'actualisent pas, à travers leurs œuvres, « *the affecting presence* » de leur communauté, soit un attachement vital et émotionnel.

De quelle manière ces objets interagissent-ils ? Et à quel niveau ? « Ce n'est pas de l'art pour l'art. Ce sont des objets qui ont une fonction à la base »⁵²³, précise Martine Houze, à l'égard des créations associées à l'art populaire, dressant sur ce point un parallèle avec la dimension religieuse de l'art roman et sa fonction liturgique. En art populaire, le traitement du sacré, par exemple, illustre très bien la façon dont ces créateurs intègrent et transfigurent les valeurs collectives. Pensons aux monuments de protection placés au bord des chemins et aux passages dangereux : Paul Dufournet observe que ces derniers « sont sortis uniquement de l'initiative des paysans, sans intervention du clergé et ils témoignent, par cela davantage encore, de cette recherche obstinée d'une protection surnaturelle »⁵²⁴. L'auteur précise que seuls les laïcs et les gens du peuple font ériger des oratoires. Ils

en transmettaient, comme un héritage, la charge d'entretien à leurs descendants, charge que beaucoup respectent encore aujourd'hui. Je ne connais pas d'exemple, pour l'instant, d'oratoires élevés pour le compte d'une famille noble. À part quelques rares exceptions ... jamais le clergé n'en fit ériger, sinon de nos jours, et constamment son rôle se borna tout au plus à approuver l'initiative, à bénir l'oratoire et à obtenir de l'évêque les quarante jours d'indulgence accordés à ceux qui prieront devant le monument. Cette forme de piété constitue donc bien un phénomène populaire.⁵²⁵

La pratique de ces rituels contemporains exemplifie la double dimension – individuelle et collective – de l'art populaire, qui est, pour Martine Houze, comparable à la fonction des fétiches à clous d'Afrique : « Je pense à cette grande forêt dans le nord de la France dans laquelle il y a un arbre à clous. On trouve aussi un arbre à guenilles où les gens vont déposer leurs vieux vêtements quand ils ont

⁵²³ Houze, entretien.

⁵²⁴ Dufournet, « L'Art religieux populaire et le folklore en Savoie », p. 107-112.

⁵²⁵ Paul Dufournet, in *L'Art populaire en France*, Paris, Strasbourg, Librairie Istra, 1934-35, p. 172.

des maladies de peau. »⁵²⁶ Ce n'est d'ailleurs pas sans intérêt que le fils aîné d'Arthur Villeneuve qualifie la *Maison-musée* de son père de « tabernacle ». Véritable lieu de pèlerinage, le site attire, du vivant de l'artiste, plus de 75 000 touristes par année. Philippe Dubé ajoute que « ce lieu de vie familiale s'est progressivement transformé en un lieu de culte où l'œuvre du peintre est venu séparer le simple quotidien pour en faire en quelque sorte un perpétuel dimanche et finalement, rendre le banal sacré »⁵²⁷.

2.2.2 Métissage et transformations

L'art populaire est un patrimoine vivant dont les forces de changement interpellent constamment celles de la tradition.
(Jean Simard)⁵²⁸

L'art populaire est souvent – et à tort – présenté comme un art intemporel et homogène. Pourtant, son seul ancrage au quotidien en fait un art vivant, sensible aux perturbations, résultant d'adaptations de formes traditionnelles et d'innovations. Il s'agit en somme d'un champ hétérogène, découlant de processus de métissages. Voyons cela plus en détail.

Multi-appartenance

La définition de l'art populaire, changeante selon les époques et les agents, interpelle la notion de « métissage ». Dans ses réflexions sur le métissage, Alexis Nouss nous invite à « penser de manière métisse », dans une dynamique de multi-appartenance et de réseaux d'influences, qui évite les principes dogmatiques du multiculturalisme⁵²⁹. Il prône une approche nécessairement interdisciplinaire, dans le respect des différences et surtout dans la perspective d'un éternel recommencement.

⁵²⁶ Houze, entretien.

⁵²⁷ Philippe Dubé, courrier électronique à V. Rousseau, 18 février 2009. New York, archives de l'auteure.

⁵²⁸ Simard, « L'art populaire dans la collection du Musée de la civilisation ».

⁵²⁹ Nouss affirme que le multiculturalisme se manifeste de trois façons : d'abord, la perspective conservatrice, « raciste », reconnaît l'existence de plusieurs cultures, mais refuse que ces cultures entrent en contact entre elles. La perspective libérale promulgue pour sa part que tous les individus sont égaux, mais elle participe néanmoins à l'établissement d'une culture commune, hégémonique. Enfin, la perspective postmoderne défend le droit isolé des communautés, participant à une forme de fragmentation des cultures et de repli des cultures les unes sur les autres. Là encore, une culture commune « préexistante » se porte à la défense des cultures singulières. Lire Alexis Nouss, *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel, 2005, 192 p.

Plutôt que d'envisager l'art populaire dans un rapport binaire simpliste qui l'opposerait au *high art*, ou encore d'avoir recours au mécanisme de décalage chronologique, l'idée d'une multi-appartenance met avantageusement l'accent sur l'individu créateur dans un contexte de circulation, d'échanges et de mouvements perpétuels.⁵³⁰ Nicolas Bouvier y voit une forme de « maillage créatif »; il affirme qu'il n'y a pas d'art populaire spécifique à une région donnée, en raison de l'intense métissage entre les frontières. À son avis, plus que toute autre, de telles œuvres conservent les traces de la rencontre des cultures et des interactions. Sans se confiner aux codes d'une profession ou à la tradition artistique, l'artiste populaire est perméable et sensible aux perturbations, aux pressions sociales et aux changements qui modulent son environnement immédiat. L'œuvre qui en découle témoigne de ces croisements.

Bien avant Bouvier, Van Gennep fait état de ces croisements complexes, en donnant un exemple tiré de la mode vestimentaire :

l'opinion courante, affirmée dans divers pays à maints reprises, est que le costume actuel des paysans n'est que la survivance modifiée des costumes citadins ou nobles voire même des costumes de cour des 18^e et tout au plus 17^e siècles. Pour la Suisse, Mercier l'affirme sans plus d'explication, et en Allemagne, le Musée de folklore de Berlin eut à lutter contre une campagne systématique (...) forçant à donner la preuve que tel ou tel costume rural bien déterminé provient de tel autre costume de cour analogue; on en serait fort en peine dans la plupart des cas.⁵³¹

Van Gennep ne nie pas que l'art professionnel puisse avoir un impact sur l'art populaire, mais il infirme plutôt sa valeur canonique. La donnée importée par l'artiste se fond dans sa culture d'accueil et se modifie, entre autre, sous l'influence des traditions locales.

À une autre époque et dans un autre contexte géographique, Glassie soutient toujours que la nature de l'art populaire est, par définition, hétérogène et métissée. Les productions se renouvellent au contact de pièces particulières ayant un caractère d'exception. Distinctes des objets ordinaires, elles s'écartent de la tradition et finissent par s'imposer dans l'environnement visuel. Elles sont ensuite imitées par

⁵³⁰ Dubuffet choisit d'implanter le terme « art brut » sur des bases similaires de mouvance. Nous le verrons au point 3.2.3.

⁵³¹ Arnold Van Gennep, note manuscrite, s. d. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

d'autres artistes, qui participent du coup au renouvellement des formes à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté.

L'impact des agents sur l'émergence des traditions

Une autre forme non négligeable de métissage résulte de l'impact des agents sur l'émergence de traditions locales. En effet, la popularité de certaines œuvres d'art populaire auprès de collectionneurs ou de médiateurs culturels peut influencer les producteurs à la source dans l'exploitation de certains créneaux.

Prenons l'exemple du collectionneur d'art populaire Alexander Girard donné par Henry Glassie⁵³² : en 1964, Girard fait la connaissance de l'artiste Helen Cordero (figure 2.1) à Cochiti Pueblo au Nouveau-Mexique. Lors de cette rencontre, il l'incite à illustrer les éléments typiques de l'histoire régionale sur ses poteries. Trente-trois ans plus tard (en 1997), 300 potiers, issus de treize villages voisins, ont intégré cette spécificité narrative à leur création. Un autre exemple, celui de l'artiste populaire gaspésien Arthur Savoie : en 1999, ce dernier nous rapporte qu'un collectionneur lui a jadis recommandé de peindre ses sculptures en bois naturel pour s'ouvrir au marché de l'art populaire. Depuis lors, Savoie use de la polychromie.

L'exemple des frères Bourgault – André, Jean-Julien et Médard – est aussi éloquent, en ce qu'il fait état de l'action de personnalités publiques dans le développement fécond des activités du trio sur la scène culturelle québécoise et canadienne. Marius Barbeau, attaché à la sauvegarde des traditions, découvre les sculptures de Médard – alors installées sur le terrain de sa résidence – lors d'une tournée de prospection qu'il mène au Québec à la fin des années 1910. Encouragé par Barbeau dans la poursuite de son art, Bourgault place un kiosque le long de la route 132, devant la maison familiale. Les aléas de la crise économique lui permettent de consacrer la majorité de son temps à la sculpture sur bois. D'autant plus que les commandes, provenant de connaissances de Barbeau et d'autres sources, abondent au point où il fait appel aux services de son jeune frère, Jean-

⁵³² Glassie, p. 49.

Julien. En 1931, André se joint à eux. Avocats, politiciens, institutions religieuses et touristes américains recherchent leurs sculptures⁵³³.

Plusieurs personnes impliquées dans le rayonnement de leurs travaux leur prodiguent des recommandations : Barbeau déconseille Médard d'accepter l'invitation qui lui est faite de participer à un stage d'étude à l'École des beaux-arts à Montréal, afin de ne pas « altérer ses talents uniques »⁵³⁴. Le député Georges Bouchard, qui lui rend régulièrement visite, lui donne des conseils similaires :

Un conseil, c'est dans vos travaux de ne jamais perdre de vue les habitants qui vous entourent et de ne pas vous laisser inspirer par des travaux qui peuvent paraître intéressants en eux-mêmes, mais dont l'initiative ne vaut pas une bonne réalité du terroir. [...] Méfiez-vous bien des conseils de prétendus artistes qui oublient de voir dans cet art quelque chose de naïf, un peu primitif et essentiellement habitant, parce que votre art, pour se propager, doit rester un art du terroir.⁵³⁵

D'autres leur suggèrent d'abandonner la polychromie, « qui manque de sérieux », apparemment trop « associée à l'art populaire ». Jean-Marie Gauvreau joue pour sa part un rôle déterminant dans l'investissement – en termes de temps et d'engagement – de leur pratique artistique. Chargé de développer l'industrie touristique régionale, dans la perspective de resserrer les identités nationales et de freiner la prédominance de la machine, Gauvreau propose aux frères Bourgault d'ouvrir une école pour « former une relève ». Ceci, en dépit du fait qu'ils sont autodidactes et n'ont pas de qualifications en enseignement. Cette institutionnalisation, qui bénéficie du soutien du Premier Ministre Adélard Godbout, contribue, dès 1940, à l'éclosion d'un style local et au développement de la renommée de Saint-Jean-Port-Joli⁵³⁶. L'École de Sculpture accueille deux générations de sculpteurs, qui empruntent différentes voies hors du domaine de l'art populaire, en art actuel, vers l'artisanat commercial, ou vers une pratique en sculpture qui s'inscrit dans le lignage des fondateurs. La Vastringue – un

⁵³³ Chacun développe un créneau et des directions qui lui sont propres : Médard excelle dans les thématiques religieuses, Jean-Julien dans la réalisation de scènes de genre et de légendes, et André dans la création de figures populaires.

⁵³⁴ Marius Barbeau, lettre à Médard Bourgault, s. d. Saint-Jean-Port-Joli, archives Médard Bourgault.

⁵³⁵ Georges Bouchard, lettre du 12 avril 1932. In Angéline Saint-Pierre, *Médard Bourgault, sculpteur*, Montréal, Fides, p. 55.

⁵³⁶ La municipalité est reconnue comme la capitale de l'artisanat au début des années 1960, et en 2005 comme la capitale nationale de la culture.

atelier de création de jouets et de mobilier en bois – figure au nombre des projets qui en émergent. En 1989, l'ancienne école des Bourgault est convertie en un centre d'art contemporain – le Centre Est Nord-Est – qui accueille des artistes canadiens et étrangers en résidence depuis cette date. Si l'organisme ne conserve pas en tout point la structure instaurée par les Bourgault, il n'en demeure pas moins que la tradition initiée par les trois hommes poursuit son émulation, comme en témoigne son programme de résidence d'artistes axé sur le travail du bois, donnant accès à une expertise spécialisée sur place dans le domaine.

Transformation

En 1953, André Malraux annonce qu'il « n'y a plus d'art populaire parce qu'il n'y a plus de peuple »⁵³⁷. Nombreux sont les écrits et les collections qui présentent, à tort, l'art populaire comme une période historique définie, fermée dans le temps, suivant la logique de mouvements artistiques comme l'Impressionnisme ou le Pop Art. Les collections du MNATP, du Musée des arts populaires de Laduz, du Musée Alsacien ou du Musée de la civilisation à Québec, bien que distinctes les uns des autres, semblent à l'occasion donner raison à cette perception figée et passéiste de l'art populaire, qui associe sa disparition à l'évanouissement des sociétés rurales traditionnelles préindustrielles. Cette question retient déjà l'attention de Champfleury qui, devant la mort annoncée de l'art populaire, dans le contexte du désenclavement des campagnes en France au 19^e siècle, soutient plutôt que cette création n'a pas disparu, mais qu'elle a simplement opéré un déplacement de registre. Selon lui, comme le rapporte Luce Abélès,

les artistes utilisent les lieux nouveaux créés par l'industrie pour inventer l'art populaire de l'avenir. [...] Des fresques gigantesques destinées à couvrir les murailles des gares et des halles, lieux publics où s'agite la foule, se substituent aux bois gravés qui égayaient les murs des chaumières paysannes; la représentation des scènes industrielles, des paysages, des personnages célèbres, des grandes scènes historiques remplace l'illustration des légendes traditionnelles qui, sous des dehors plaisants, délivraient un enseignement éternel.⁵³⁸

⁵³⁷ André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1953, p. 512.

⁵³⁸ Abélès, p. 38.

Pour Champfleury, l'art populaire prend, durant les temps modernes, la coloration d'un art de masse adapté aux dynamiques propres à son temps. Il voit d'ailleurs la caricature comme un exemple éloquent de ce glissement.

Des enquêtes sur le terrain réalisées depuis les trente dernières années nuancent, dans cet esprit, une certaine perspective muséale décalée, démontrant que l'homme du commun continue encore aujourd'hui d'exprimer son besoin d'embellir, de décorer et d'individualiser son espace. L'art populaire a néanmoins changé de visage au cours des décennies. Actualisé selon les contextes et la transformation de la structure des communautés d'où sont issues les œuvres, il se manifeste sous des formes imprévisibles, qui d'ailleurs continuent d'éprouver les tentatives de circonscription. Michel Thévoz affirme à ce titre que la transformation de la nature de l'art populaire en Suisse impose une reconfiguration du champ : « Une scission dans les savoir-faire et dans la transmission des connaissances engendrée par une organisation sociale différente survient nécessairement dans les années 1950, dans les années d'après-guerre. »⁵³⁹ À ce titre, il émet l'hypothèse que l'art brut puisse être la relève individualiste d'un art populaire en voie d'évanouissement.

À travers leurs programmes, certains musées canadiens et américains tentent à leur tour de corriger le tir, en faisant état d'une transformation graduelle de l'art populaire, entre permanence et adaptation, et moins d'une fin. C'est le cas par exemple de l'exposition *L'art populaire urbain* (1992), réalisée sous le commissariat de Pascale Galipeau, qui présente les nouvelles orientations que prend l'art populaire en milieu citadin. Pensons aussi à l'étude de Stephen Inglis sur George Cockayne au MCC, citée plus tôt au point (2) 1.4.5, qui fournit une image nuancée de l'artiste populaire, allant notamment à l'encontre d'autres études produites dans la même institution. Dans l'exposition qu'il coordonne au MCC à l'été 2008, Jean-François Blanchette affirme à sa suite qu'« avant il y avait l'art populaire traditionnel, maintenant nous avons l'art indiscipliné. Nous sommes des rebelles et des individualistes »⁵⁴⁰. Plusieurs expositions sur l'art populaire produites par ce musée tendent d'ailleurs à jumeler des œuvres singulières comme celles de Palmerino Sorgente (figure 2.2), des travaux traditionnellement associés à l'art populaire – appeaux, les boîtes à missels, les meubles miniaturisés, les girouettes – et des œuvres

⁵³⁹ Thévoz, entretien.

⁵⁴⁰ Blanchette, entretien.

au statut intermédiaire, comme celles de Jean-Baptiste Côté, Damase Richard ou Philippe Roy (figure 2.3), issues de la collection Nettie Covey Sharpe. Cette variabilité des productions est perceptible dans la publication *Pour passer le temps : artistes populaires du Québec*⁵⁴¹, où les animaux sculptés avec soin de Joseph-Arthur Bouchard côtoient les oiseaux débridés d'Edmond Châtigny. L'AFAM à New York engage à ce titre une scission plus ferme entre un art populaire *passé* et un art populaire *actuel*, en créant en 1997 un nouveau département à l'interne – le Contemporary Center – consacré à la préservation et à la diffusion d'œuvres d'art autodidacte des 20^e et 21^e siècles relevant des champs de l'art brut et *outsider*. Pour eux, les œuvres de ces « *highly gifted individuals* » s'inscrivent dans la suite logique des premières acquisitions du musée. Au Canada, l'exposition *Trésors d'art populaire québécois* de Latour et Vaugeois traite précisément de ce glissement, opposant cette fois le caractère utilitaire des œuvres datant d'avant 1900, « issues de sociétés où peu de gestes gratuits étaient permis », et le caractère personnel des assemblages actuels, formés de matériaux usinés. « Nous croyons que l'industrialisation, en remplaçant le travail à la main par la production en série, n'a pas véritablement tué l'art populaire; elle l'a plutôt transformé. »⁵⁴²

Force est d'envisager la notion d'art populaire sous l'angle de sa mobilité.

2.2.3 Posture de l'artiste

Influences

Les mécanismes de métissage, que nous avons explorés au point précédent, doivent être nuancés. Comment d'ailleurs aborder la question des influences (formelles, thématiques, artistiques, etc.) en art populaire ? Howard Becker écrit par exemple que l'intégration d'un artiste « naïf » dans le monde de l'art en fait nécessairement un professionnel intégré, rapidement contaminé par l'opinion des autres et perméable aux influences des *insiders*.⁵⁴³ Sa remarque n'est pas isolée. Nous

⁵⁴¹ Jean Simard, Bernard Genest, Francine Labonté et René Bouchard, *Pour passer le temps : artistes populaires du Québec*, Québec, ministère des Affaires Culturelles, 1985, 186 p.

⁵⁴² Cette citation et la précédente sont de Thérèse Latour et Denis Vaugeois, *Trésors d'art populaire québécois* | *Folk Art Treasures of Québec*, Québec, ministère des Affaires Culturelles, 1980, non paginé.

⁵⁴³ Cette information est tirée du chapitre VIII de son livre consacré aux « francs tireur », aux « artistes populaires » et aux « artistes naïfs ».

pouvons lire des conclusions similaires dans le rapport de Jean-Claude Leblond produit pour le compte du MCQ :

Avec la médiatisation de l'art contemporain, notamment à la télévision et avec la présence de l'art public à proximité des édifices gouvernementaux et dans les parcs, le citoyen ordinaire est systématiquement soumis à des œuvres dites d'art qui, jusqu'à un certain point, lui servent, moins de modèles à copier, que source d'inspiration, qu'esprit créateur à imiter. [...] (Il s'agit d'une) aspiration sans doute normale de l'individu à s'identifier à la strate sociale immédiatement supérieure à celle à laquelle il appartient. Par extension et à titre d'hypothèse, l'artiste populaire contemporain ne cherche-t-il pas, de façon inconsciente, à faire savant ?⁵⁴⁴

Il convient d'insister ici ce qui est régulièrement mis en cause, soit la perte imminente de l'*authenticité* de l'artiste populaire, affecté par la proximité de cercles savants et l'accès à l'information, et donc sa dévaluation. Nicolas Bouvier, se dissocie de telles conclusions, reposant son jugement sur des observations de terrain différentes. Il précise au contraire que l'art populaire est

peu tributaire des modes, fidèle à des motifs anciens, insensible à la chronologie et peut faire voisiner dans le même décor des éléments empruntés à des époques ou à des styles différents. Ces anachronismes innocents rendent parfois sa datation plus problématique que celle de l'objet d'art savant dont l'auteur souhaite généralement s'inscrire dans une lignée (même s'il dénonce ses prédécesseurs dans des pamphlets incendiaires), et qui est historiquement plus précisément connoté.⁵⁴⁵

L'hybridation, dans ce cas, se fait sur un mode décalé, sans principe de filiation. Les emprunts font l'objet d'un travail de réinterprétation et de bricolage. Nous observons un décalage et une forme de distanciation dans le traitement de l'information. L'avis de Jean-Hubert Martin sur les effets potentiellement néfastes que peut avoir le marché de l'art sur les artistes hors réseaux, étrangers au monde de l'art, rejoint celui de Bouvier. Se rapportant à son exposition *Magiciens de la Terre*, il dit avoir été soucieux de ce danger il y a vingt ans, mais que depuis, ses doutes se sont dissipés :

Remember it was 1989, the art market was very powerful, it was its first peak. And my exhibition team said, well, what about these little-known guys, I can say we really discovered them, we brought them out from nowhere. And then we put them into a major show in Paris and the market jumped on them and just grabbed them, but it

⁵⁴⁴ Cette citation et la suivante sont de Leblond, p. 9.

⁵⁴⁵ Bouvier, p. 12.

*still didn't happen for them. It happened only for the ones who were prepared for all that and who wanted to connect with the market, like the Chinese Huang Yong-Ping. Cyprien Toukoudagba, on the other hand, who will be here in the Moscow biennial, was in Magiciens de la terre twenty years ago. The problem is that he is absolutely unable to work with the market because he cannot produce. If you come to this guy and say : you know, I would like a painting, well he will do it but once you leave he has forgotten it and he gets interested in his local life again. He will never produce things in advance for a gallery. A gallery needs production, it needs people who regularly deliver things and so on, but there are artists who just don't fit with this system.*⁵⁴⁶

La question des influences en art populaire est souvent évoquée en faveur de sa dévaluation. Dans le contexte européen surtout, l'art populaire est régulièrement présenté comme un dérivé *maladroit* de l'art professionnel. Cette conception postule que ces manifestations tirent leurs origines de modèles savants, réitérant du coup la notion de hiérarchie entre les arts. Présenté comme un art provincial ou régional, l'art populaire résulte, selon cette idée, d'une lente adaptation de modèles étrangers provenant de milieux urbains. Qu'il s'agisse de pièces de mobilier, de peintures, de sculptures ou d'architectures, l'art populaire est vu comme un dérivé brut et lointain des productions savantes, d'où les termes péjoratifs d'archaïsme et de primitivisme utilisés pour le définir. On ne s'étonne pas qu'en France, où les catégories font l'objet d'une circonscription plus nette, que le concept de décalage chronologique est privilégié dans l'étude de l'art populaire. Au MNATP, Georges Henri Rivière applique ce principe à l'examen de 474 meubles datés, sélectionnés parmi les 13 784 enquêtes sur le mobilier traditionnel qu'il mène entre 1941 et 1946 avec Suzanne Tardieu au MNATP. La vitrine consacrée à l'adaptation du motif de la « corbeille fleurie », où des assiettes produites entre le 17^e et le 19^e siècles sont présentées séquentiellement (passant de milieux savants aux milieux populaires), vise à faire cette démonstration. Jean Cuisenier fait également la promotion de cette idée dans sa publication sur l'art populaire en France.⁵⁴⁷ Au Québec, même si la perméabilité des

⁵⁴⁶ Jean-Hubert Martin, rapporté par Max Seddon dans son article intitulé : « Jean-Hubert Martin on His Upcoming Moscow Biennale », *site ARTMargins*, 4 septembre 2009.

<http://artmargins.com/index.php/interviews/508-jean-hubert-marti>. Consulté le 20 décembre 2009.

⁵⁴⁷ Cuisenier se rabat d'avantage sur les réseaux d'influence et la prégnance de modèles savants. Ceci, dans l'esprit de Pierre Bourdieu, pour qui ces œuvres autodidactes sont « des produits du système scolaire », qualifiant le facteur Cheval d'imitateur de modèles culturels dominants. (Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 378-379). André Desvallées, aussi du MNATP, remarque que l'art savant s'est souvent inspiré de l'art populaire, « sauf peut-être dans le domaine de l'imagerie d'Épinal ou d'Orléans, où l'on remarque que les couleurs et les dessins trouvent leur source dans la gravure et la tapisserie savantes, même s'ils ont été réinterprétés » (Desvallées,

catégories est plus affirmée qu'en France, ce principe n'est pas complètement évacué, comme en témoigne l'article de John Porter⁵⁴⁸ : on retrouve le concept de survivance, qui lie l'art populaire à la traçabilité des origines culturelles plutôt qu'au facteur de classe sociale.

Apprentissage et transmission des connaissances

Un autre aspect touchant la posture de l'artiste populaire et la dynamique qu'il entretient avec son environnement concerne les modes particuliers de transmission des connaissances et d'apprentissage. Ce contexte spécifique régit l'ensemble de la chaîne des savoirs.

Tout d'abord, le créateur demeure lié aux différentes étapes menant à la matérialisation de ses œuvres. Il maintient le contrôle des procédures de création. C'est le cas des frères Bourgault, qui répondent à de nombreuses commandes de mobilier et de sculptures liturgiques. En dépit du travail d'équipe nécessaire à la réalisation de certaines pièces, ils définissent les orientations de travail, apportent des correctifs en cours de production et s'attardent à personnaliser chaque pièce.

De plus, le registre des styles et des symboles utilisé ne provient pas de livres savants ou d'ouvrages spécialisés. Contrairement à l'art professionnel, l'art populaire n'est pas un savoir institué régi par des règles et des codes spécifiques. À l'encontre de toute construction théorique systématisée, ces artistes puisent leurs sources où ils peuvent, notamment dans leur entourage et dans les médias de masse; ils se soumettent à l'observation directe, captifs lors de conversations, de rencontres familiales, de fêtes populaires ou de mariages. Plusieurs adaptent des apprentissages issus de formations techniques acquises en vue de l'exercice d'un métier. Les motifs choisis sont à leur tour adaptés à la fonction et à l'usage de l'objet, ainsi qu'aux matériaux qui le composent. C'est le cas des quenouilles de Savoie, décrites par Van Gennep :

Étant donné que la quenouille est une tige à quatre faces, qu'elle doit être en bois dur, que pour sculpter on se sert de la pointe et du tranchant d'un couteau, il n'y a guère de thèmes possibles. Le cercle et ses dérivés sont à peu

entretien). La forme serait inspirée par la matière et les techniques, alors que les sujets seraient venus plus spontanément.

⁵⁴⁸ John Porter, « La sculpture ancienne du Québec et la question de l'art populaire », in *Questions d'art populaire*, p. 49-76.

près éliminés; la spirale montante aussi (qui est facile sur une tige ronde); de plus, pour tenir les fils (chanvre, laine), il faut ménager des aspérités, donc faire des entailles sur les arêtes; enfin, vu la longueur de l'objet, il y a une tendance inconsciente au compartimentage. Les dents de loup et les zigzags en relief sont un thème international; les combinaisons de dents de loup ne pas nombreuses; on peut les aligner en rangées simples; ou deux par deux, se faisant face par la base ou par la pointe; ou quatre par quatre. On peut ensuite compliquer le décor en laissant en relief des triangles, des carrés, des polygones, et c'est tout.⁵⁴⁹

L'artiste use d'un vocabulaire partagé et compréhensible par l'ensemble de la communauté. Paul Carpentier écrit que « dans l'art populaire, l'homme sait recréer, pour les gens de son entourage, un monde où il introduit des images qui deviennent des symboles. Ils sont les agents de transmission de la culture populaire d'une génération à une autre à cause des valeurs qu'ils véhiculent à travers les âges chez les gens d'une même collectivité »⁵⁵⁰. Cette circulation des connaissances et des formes est par exemple visible en France par l'entremise du colportage, dont Jean Cuisenier situe l'apogée entre 1850 et 1890. Elle est aussi facilitée par les artisans ambulants et les peintres itinérants, comme Charles-Frédéric Brun dit « Le Déserteur » (figure 2.4)⁵⁵¹. En dépit d'une modification des moyens et des techniques avec les décennies, le mode de transmission qui encadre les étapes de création, que nous venons de présenter, reste le même, liant par là la posture de l'artiste populaire d'hier et d'aujourd'hui.

Typologie

En dépit de la variété des formes d'art populaire observée à travers le temps, les créateurs semblent pour leur part renvoyer à un type particulier, reconnaissable à certains traits caractéristiques. La mobilité de la structure sociale n'aurait d'ailleurs pas mené à la disparition de cette posture, signant en cela une forme de permanence.

Par exemple, nous remarquons qu'ils ont d'abord tous exercé un métier dans un domaine autre que la création, et que cette expertise se reflète plus tard dans leurs œuvres. Notamment, en ce qui a trait au choix des matériaux (ceux dont ils ont

⁵⁴⁹ Cuisenier, *French Folk Art / L'art populaire en France*, p. 8

⁵⁵⁰ Paul Carpentier, « Programme Franco-Roman », *Canadian Center for Folk Culture Studies. Annual Review* 1974, no 12 (1975), p. 16.

⁵⁵¹ Mort en 1871, le personnage du Déserteur a été popularisé par Jean Giono dans une nouvelle de 1966.

la maîtrise et la connaissance, comme ceux qui l'environnent) et à la nature des sujets exploités. Comme nous l'avons mentionné au point 2.2.1, un abondant répertoire de formes et de significations circule dans l'environnement de l'artiste. La présence de la nature, la proximité d'un environnement marqué par les traditions orales et l'omniprésence de la religion ont raison de certaines thématiques, animales, sacrées ou bibliques. L'absence de sources écrites savantes force à se rabattre sur d'autres médias, sur les livres en circulation libre, comme la bible, les journaux et les almanachs.

Un facteur psychologique – maladie, arrêt de travail forcé, conflit, décès d'un proche – fait régulièrement office de déclencheur, opposant une résistance à la perspective de demeurer inactif. Il arrive par ailleurs souvent que la création survienne à un âge avancé, à la retraite. Prétextant devoir « passer le temps », l'artiste occupe les heures désormais libérées à figer une mémoire, à témoigner d'un fait et à transmettre sa vision. La création se développe dans l'environnement immédiat de l'artiste, à la maison, sur le terrain, dans la remise, dans le garage, chevauchant les activités ménagères et courantes. Le travail, qui peut d'abord se confiner à une certaine harmonisation des objets quotidiens, s'individualise ensuite par la récurrence accordée à certains supports, par l'utilisation de certaines techniques et par l'investissement répété dévolu à cette pratique.

2.3 Constat 3. L'empreinte nationale de l'art populaire

L'engouement pour l'art populaire connaît des fluctuations significatives selon les pays, modulé à l'interne par des circonstances politiques, culturelles et sociales. Entre autres constats, nous avons remarqué que sa valorisation s'affirme durant les périodes de bouleversements engendrées par les guerres, les vagues d'immigration, les remaniements politiques et les crises financières, bénéficiant d'un besoin d'affirmation nationale initié par les gouvernements, les organisations et les pouvoirs en place.

Les musées nationaux, voués comme nulle autre institution à la promotion des traits distinctifs des peuples, affirment cette volonté de façon répétitive. Ils contribuent à définir un art populaire – proprement canadien, américain, belge,

français, ukrainien, suisse, russe ou allemand – à travers lequel les gens du pays⁵⁵² peuvent se reconnaître et devant lequel les touristes étrangers peuvent s'initier. En 1932 déjà, le journaliste et romancier français Emile Condroyer écrit que « sans être l'expression exclusive d'une nationalité, l'art populaire peut donc permettre une compréhension mutuelle des peuples et d'aller plus avant dans la connaissance de l'homme »⁵⁵³.

James Clifford rappelle aujourd'hui que « la collection et la préservation d'un domaine authentique de l'identité ne sont en aucun cas naturelles ou innocentes, mais se rattachent à une politique nationaliste, avec ses lois restrictives et ses codes contestés du passé et de l'avenir »⁵⁵⁴. L'art populaire dans les musées nationaux est par ailleurs tributaire du financement qui lui est accordé. Sur ce point précisément, les musées canadiens (soutenus par des subsides à la fois publics et privés) se distinguent des musées français (soutenus par un financement public) et des musées américains (généralement dépendant des fonds privés). Par exemple, dans les musées nord-américains aujourd'hui, la programmation résulte d'un compromis entre les volontés des bailleurs de fonds, de la direction, des conservateurs et des membres du conseil d'administration, dont certains représentent des groupes d'intérêt. Chacun exerce des pressions et tente d'influencer la programmation en relation avec ses préoccupations et ses valeurs. La contribution financière de l'État tend pour sa part à prévenir les dérives du privé, à jauger l'intérêt de différents groupes et à assurer un pouvoir de représentativité dans un esprit démocratique, à l'intérieur des visées définies par les politiques culturelles établies.

Le caractère référentiel de l'art populaire et le traitement nationaliste qui lui est généralement accordé en font un domaine difficile à exporter, comme en témoigne la rareté des expositions itinérantes dans ce créneau. À cela s'ajoute la circulation restreinte des études sur le sujet, réalisées dans la langue du pays.

⁵⁵² Il est d'ailleurs intéressant de mentionner que ce type d'expositions ou de musées sont d'avantage visités par les étrangers que par les gens du pays.

⁵⁵³ Emile Condroyer, *Journal* (France), no 35 (1^{er} décembre 1932), n. p.

⁵⁵⁴ James Clifford, *Espaces de l'art. Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 217-218. Clifford se réfère ici à une étude de Richard Handler (datant de 1985) sur la construction d'un patrimoine culturel québécois. Handler cible les conditions et les paradoxes qu'implique le fait « d'avoir une culture, de choisir et de chérir une propriété collective authentique. Son analyse suggère que cette identité, qu'elle soit culturelle ou personnelle, présuppose des actes de collection, le regroupement des possessions dans des systèmes arbitraires de valeur et de signification. De tels systèmes, toujours puissants et réglementés, changent historiquement. On ne peut pas leur échapper » Clifford, p. 217.

Pensons à ce titre aux recherches d'Aldolphe Riff, responsable du Musée Alsacien, qui écrit essentiellement en allemand.

En somme, la dimension identitaire de l'art populaire, variable d'un pays à l'autre, contribue à la difficulté de constituer une définition synthétique, transnationale et transculturelle. Nous constatons que pour cerner cette notion, nous devons l'aborder du point de vue de la réflexion de ceux qui l'ont présentée et défendue, et replacer ces variables dans une compréhension historique. Concentrons-nous ici sur les enjeux nationaux associés à la valorisation de l'art populaire en France et au Canada, à la lueur des réseaux explorés au chapitre I.

2.3.1 Art populaire et identité nationale en France

Structures étatiques

Dans le passé, les pouvoirs décentralisateurs et centralisateurs s'intéressent à l'art populaire pour des raisons différentes. Les premiers y voient un moyen de distinguer les provinces (subdivisions naturellement appelées *pays*) de France entre elles et d'exalter les particularismes régionaux⁵⁵⁵, alors que les seconds s'attachent à la construction d'un patrimoine collectif, basé sur les traits communs qui unissent ses diverses composantes. À l'égard des cas explorés au chapitre I, soulevons quelques moments historiques qui ont un impact sur l'avenir de l'art populaire.

Durant la Révolution française, Alexandre Lenoir se bat contre le vandalisme; il sauvegarde les monuments du passé, les objets d'art et les tombeaux, afin qu'ils échappent aux flambées iconoclastes. L'art populaire, éloigné des risques de destruction, est moins concerné. En 1795, Lenoir est chargé de la création d'un Musée des monuments français qu'il administre ensuite durant trente ans. Considérant le musée comme un instrument d'émancipation de la nation (vu en terme de progrès), il soutient l'idée d'un musée universel à Paris où seraient conservées les « œuvres capitales de l'humanité ». Sa conception centralisatrice prend place dans le contexte de la constitution de l'État-nation, en tant que structure fondatrice d'une modernité conquérante. Dans ce contexte, le traitement accordé à l'art populaire est aussi prévisible : ce gouvernement central fort tend à évacuer les particularismes régionaux au profit d'une culture globale promulguant les idéaux de

⁵⁵⁵ Ils montrent généralement un intérêt plus marqué pour les cultures émergentes et marginales.

la France. L'exercice engagé par Lenoir consistant à trier, classer, ordonnancer et exposer le patrimoine matériel de la culture française, laisse dans l'ombre les productions artistiques des classes populaires.

Les conceptions de Quatremère de Quincy sont plus favorables à la formation de regroupements d'intérêt en régions et, indirectement, à l'affirmation d'un art populaire local – même s'il n'aborde pas le sujet de manière spécifique. Nommé intendant des arts et monuments civils en 1815, il occupe le poste de secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts entre 1816 et 1839. L'année de son embauche, il obtient la fermeture du musée des Monuments français, décrétant que les musées sont des « cimetières de l'art ». Opposé au principe même de musée, dénonçant l'incongruité du déplacement des œuvres et des monuments en dehors de leur environnement d'origine, Quatremère de Quincy plaide pour la décentralisation et la responsabilisation des provinces.

La Troisième République (1870-1940), favorable à l'éducation et à la diffusion, crée des bibliothèques et des musées. L'éveil des nationalités participe à l'éclosion de petits musées régionaux attachés à la mise en valeur des cultures régionales, comme le Museon Arlaten et le Musée Alsacien. Pour Dominique Poulot, « le XIX^e siècle a forgé une conception nouvelle de l'art et de l'histoire; celle-ci se substitue à l'esprit de curiosité et au goût du sublime qui guidaient, sous l'ancien régime, la lecture du passé. Partout en Europe, établissements spécialisés, lois et règlements concourent à éveiller un sentiment national, qui aboutit, à la veille de 1914, à confondre patrimoine et patrie »⁵⁵⁶.

Si l'étude du folklore prend son essor en province, « affaire d'érudits et d'amateurs éclairés de bonne volonté, extérieurs au milieu universitaire, [...] la jeune science ethnographique des années trente [...] était avant tout parisienne et proche des pouvoirs »⁵⁵⁷. En 1932, Condroyer s'étonne de l'intérêt « singulièrement vif » porté à l'art populaire depuis quelques années. Il se demande si cet engouement peut « être interprété comme une de ces manifestations par lesquelles une époque, percevant l'approche d'une transformation profonde de son caractère, exprime son

⁵⁵⁶ Dominique Poulot, *Patrimoine et Musée. L'institution de la culture*, Paris, Hachette Supérieur, 2001, quatrième de couverture.

⁵⁵⁷ Chiva, n. p.

besoin de se retourner vers son passé et d'en dresser l'inventaire »⁵⁵⁸. Un besoin qu'exploite le Front populaire, qui gouverne la France de 1936 à 1937, introduisant l'éducation culturelle et artistique au programme de ses priorités. L'exposition intitulée *Les maîtres populaires de la réalité*⁵⁵⁹, qui contribue à la valorisation des œuvres de l'homme du commun et des autodidactes de l'art, voit le jour à Paris dans ce contexte politique favorable au réalisme. Le parti soutient également la fondation du MNATP, dont les corpus d'art populaire tendent à couvrir la période historique précédant le désenclavement des espaces ruraux à l'issue de la révolution industrielle. Les plus protectionnistes, attachés à la préservation des identités et des particularités provinciales véhiculées dans l'art populaire, demeurent septiques face à l'entreprise unitariste du MNATP. Ceci, même si Rivière continue par la suite de supporter le développement des musées régionaux. Comme le remarque un amateur d'art populaire dans les pages du *Savoyard de Paris*,

on se rend compte de plus en plus que l'uniformité est nuisible à la grandeur et la beauté; que la qualité suprême de l'admirable joyau qu'est notre pays est que chacune des provinces qui le composent a ses aspects, son ciel, son âme... Que fondre tout cela dans une fade et unique grisaille, c'est ruiner ce chef-d'œuvre d'harmonie et de grâce qu'est la France. La Savoie se doit particulièrement de conserver ce qui la distingue des autres provinces.⁵⁶⁰

À l'inverse, le découpage en provinces du *Manuel de folklore français contemporain* de Van Gennep rencontre des résistances auprès des participants du Congrès du folklore de 1937, qui défendent une vision plus centralisatrice, à laquelle correspond chez certains – comme André Varagnac – une image figée de la civilisation traditionnelle. Dans son ouvrage, Van Gennep entend présenter une image actuelle, ancrée dans le vécu, de la France populaire, « une France des marges, ou plus

⁵⁵⁸ Condroyer, n. p.

⁵⁵⁹ Cette exposition itinérante organisée par Pierre-André Farcy dit Andry-Farcy, conservateur au Musée de Grenoble, est présentée durant l'été 1937 à Paris, pour ensuite se diriger à la Kunsthalle de Zürich, à Londres, et enfin au MoMA de New York en 1938. Voir Jean Cassou, Raymond Escholier, Andry-Farcy et Maximilien Gauthier, *Les maîtres populaires de la réalité*, Paris, Musée de Grenoble, 1937, 72 p. Dans un article sur cette exposition dans *L'Amour de l'Art* (1973, p. 201-203), Jean Cassou salue l'attachement de ces artistes pour le terroir et leur témoignage de « la vieille France artisanale, mi-paysanne, mi-bourgeoise ». Sur la question du réalisme en France durant la période incertaine de l'entre-deux-guerres, lire Camille Derouet, « Les Réalismes en France : rupture ou rature », *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1980, p. 196-207.

⁵⁶⁰ Jean Fangeat, « L'art populaire savoyard aura-t-il son musée? », *Savoyard de Paris*, 31 octobre 1936.

exactement, une France segmentée puis retournée comme on le ferait d'une étoffe »⁵⁶¹.

Ce premier point du constat sur l'empreinte nationale de l'art populaire veut en somme montrer que la valorisation de cette forme d'art fluctue en fonction des structures étatiques en place, selon leur programme politique.

De l'instrument politique au déni

Le deuxième point de ce constat sur l'empreinte nationale de l'art populaire repose cette fois sur l'utilisation de l'art populaire comme instrument politique par les pouvoirs en place, et son déni par d'autres instances gouvernementales.

Le développement d'une esthétique semble inhérent à tout projet de société. Par exemple, l'art populaire est défendu par le Front Populaire dans le contexte d'une crise économique mondiale. Il est ensuite valorisé durant le régime de Vichy (1940-44). La coloration idéologique qu'il prend durant ces années entraîne le déclin de l'intérêt pour cette matière durant la période de l'après-guerre, notamment dans les réseaux de la recherche. Cette époque, qui est aussi celle du développement des musées de propagande, demeure marquée au fer rouge par les destructions massives qui ont lieu en Europe au cours des deux guerres mondiales, de même que par le développement des totalitarismes et les pillages nazis.⁵⁶²

Le MNATP compte parmi les initiatives françaises de l'entre-deux-guerres. Sans être classé comme un « musée de propagande », sa position n'est, dès l'origine, guère enviable. Après l'armistice de juin 1940, il n'échappe pas à la polémique. Le musée a-t-il été favorable aux idéaux du régime nazi, ou a-t-il collaboré avec lui ? Sur quelles bases le musée est-il taxé d'antisémite ? Le laxisme du gouvernement en matière de financement du MNATP après le conflit mondial doit-il être compris comme une forme de pénalité ? Les dirigeants et les chercheurs du musée n'ont-ils pas exprimé leur opposition au régime en des termes assez clairs ?⁵⁶³ Nous savons par exemple qu'entre le 25 janvier et le 15 avril 1938, Georges Henri Rivière organise une série d'émissions à Radio-Paris, visant à familiariser le public avec les

⁵⁶¹ Daniel Fabre, « Le Manuel de Folklore français d'Arnold Van Gennep », in Pierre Nora (dir. publ.), *Les lieux de mémoire. Les France. Traditions*, Paris, Gallimard, 1992, p. 641-675.

⁵⁶² Lire Dominique Poulot, chapitre « De la patrie-patrimoine à sa contestation (1914-1970) », in *Patrimoine et Musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.

⁵⁶³ Des collaborateurs dans le domaine du folklore, comme André Varagnac, sont rapidement écartés en raison de leur allégeance et leurs propos racistes. Lire l'étude de Régis Meyran citée plus tôt.

programmes du nouveau musée. Renvoyant à la présentation de Lucien Febvre qui se tient dans le cadre de ces conférences, Christine Velay-Vallantin rappelle la « conscience aiguë de l'imminence de l'offensive nazie » à l'époque :

Tous les mardis, des voix se font entendre pour parler de l'architecture paysanne, de l'outillage rural, des artisans de village, de l'art populaire [...]. [Parmi eux] Lucien Febvre lance un appel vibrant à la sauvegarde du folklore. Texte dérangeant et paradoxal, puisque l'urgence de combattre le fascisme l'emporte, aussi bien sur la nécessité de déconstruire la notion de survivance que sur l'exigence de fonder historiquement l'obsession de l'invariant biologique, autant d'arguments mêmes que les historiens auraient pu avancer contre la cécité politique et scientifique des folkloristes et des ethnologues.⁵⁶⁴

Plus spécifiquement, le texte de Febvre dit ceci :

Le Folklore qui fait comprendre, mais aimer aussi l'Humanité : ne nous montre-t-il pas, en ces temps qu'emplissent d'affreux prêches de haine, ne nous montre-t-il pas quelle parenté profonde unit aux peuples enfants les civilisés ? Du conte de « Peau d'Âne », tardivement recueilli par Perreault en 1694, nous possédons plus de quatre cents variantes, récoltées dans tous les pays du monde. [...] Autant de propriétés communes du genre humain. [...] Immémoriales solidarités qui lient aux petits enfants de France le chamelier du désert, au semeur de mil du Soudan le repiqueur de riz du Tonkin, au moujik de Russie le coolie des Indes. Les documents qui l'attestent, ne les laissons point perdre ! [...] Aidez [...] ceux qui en créant le Musée des Arts et Traditions populaires, ceux qui, en promouvant chez nous les études folkloriques, sauvent, tout à la fois les titres de noblesse et de notre pays et de l'Humanité.⁵⁶⁵

L'empreinte nationale qui est donnée à l'art populaire n'entraîne pas que des répercussions positives pour ce champ d'étude. Citons par exemple le cas du Musée Alsacien : si la recherche sur l'art populaire doit beaucoup à son conservateur, Adolphe Riff, son déclin en Alsace pourrait également lui être lié. Marie-Louise Schneider précise que « durant la guerre, alors que Hans Hang quitte, Riff reste. Il est envoyé au service archéologique des Musées de Strasbourg, et il y restera durant toute la durée de l'occupation. Par la suite, il fut accusé ici et là d'avoir collaboré avec les Allemands – de ceci nous n'avons pas de preuve tangible »⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Velay-Vallantin, p. 506.

⁵⁶⁵ Lucien Febvre, in *Les Cahiers de Radio-Paris. Conférences données dans l'auditorium du Poste National Radio-Paris*, 9^e année, no 5 (15 mai 1938).

⁵⁶⁶ Schneider, entretien.

Cette perception que les gens ont de lui le tourmente encore lorsqu'il prend sa retraite en 1952.

Outre les valeurs rétrogrades auxquelles l'art populaire est quelquefois affilié – l'attention que lui accorde le régime nazi cause un préjugé défavorable –, les dérives nationalistes peuvent à leur tour expliquer la place relative qu'il acquiert dans les disciplines de l'anthropologie et de l'histoire de l'art. À ce propos, Simard note que dans son étude sur l'art populaire, Jean Cuisenier associe à la notion les

objets situés à l'origine en territoire français sans toutefois prétendre qu'ils sont typiquement français. Utiliser l'expression *Art populaire en France* et refuser à tout prix de parler d'art populaire français relève-t-il seulement de la rigueur scientifique ou cela tient-il tout autant de la réaction épidermique que ressent tout Européen vis-à-vis la tentation nationaliste ? Les Américains, comme on le verra, n'ont pas peur du nationalisme, qu'ils appellent d'ailleurs patriotisme.⁵⁶⁷

Si au Québec, dans les années 1970, ce patrimoine est associé aux résistances gauchistes et contestataires des souverainistes face au fédéralisme canadien (nous le verrons au point 2.3.2), il en est autrement en France où il est lié aux revendications des nationalistes, ceux-là politiquement rangés à droite. De tendances conservatrices, ces groupes se sont édifiés contre l'idée d'une Europe unifiée, optant pour un repli de la nation sur elle-même afin de protéger leur spécificité.⁵⁶⁸

Les années Chirac sont globalement défavorables à l'art populaire, établissant une relation irrévocable entre pouvoir symbolique et hiérarchies artistiques. Nous savons que la décentralisation du MNATP à Marseille est l'expression d'une volonté politique. Ce départ met en évidence le malaise des autorités françaises face à ce type de patrimoine, et plus largement face à l'art populaire.⁵⁶⁹ En dépit des profondes remises en cause que connaît la culture savante – cultures scientifique, artistique, historique et philosophique des élites – à la fin du 19^e siècle, ainsi qu'à l'émergence d'une culture de masse au début du 20^e siècle, l'art populaire continue de définir les productions du *peuple*, issues de catégories sociales plus modestes, qu'elles soient

⁵⁶⁷ Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 192.

⁵⁶⁸ Dans les deux cas, le rapport à la nation diffère : alors que les Québécois prônent l'indépendance dans l'anticipation d'une nation, les Français consolident leur nation bien avant l'avènement de l'Europe.

⁵⁶⁹ Nous pouvons supposer que l'éclosion significative de petits musées privés voués à l'art populaire sur le territoire français depuis la deuxième moitié du 20^e siècle est symptomatique du désengagement de l'État face à ce patrimoine.

ouvrières, urbaines ou rurales. Les institutions qui le représentent semblent à leur tour désavantagées par rapport à celles vouées à la mise en valeur du *grand art*. Questionné sur la relocalisation des collections du MNATP, Jean-Hubert Martin affirme que

plusieurs observateurs conviendront qu'il s'agissait de la solution du désespoir : le musée déménageait ou il mourrait. Néanmoins, le gouvernement aurait réagi autrement avec un grand musée d'art. À l'inverse, avec le musée du Quai de Branly à Paris, Chirac signe un geste de politique étrangère significatif. En moins de dix ans, la France introduit les arts africains et océaniens d'une société sans écriture au Louvre, où ils seront désormais inscrits au concert des nations et des arts. [...] Quand vous touchez au Louvre, vous touchez au centre du pouvoir symbolique, artistique. [...] Le signal n'aurait pas été le même vis-à-vis des africains et des océaniens si on avait fondé un musée à Nantes par exemple.⁵⁷⁰

Selon Colardelle, il aurait « mieux fallu faire un grand musée de l'Homme modernisé, dans lequel effectivement tous auraient eu droit de cité. En créant un musée du monde qui exclut l'Europe, (la France) sépare en quelque sorte radicalement le génie européen du génie des autres peuples. Personnellement, je suis contre toute forme de néo-colonialisme ou de post-colonialisme »⁵⁷¹. On ne peut s'étonner que le projet muséologique envisagé pour remplacer le MNATP tarde à s'implanter, rappelant des volontés politiques aussi faibles qu'elles ne l'avaient été durant les années d'après-guerre. Comparativement à d'autres pays industrialisés, la France semble relativement peu se soucier d'avoir un musée d'ethnographie.

2.3.2 Art populaire et identité nationale au Canada

Culture première, culture seconde

Nous pouvons affirmer d'emblée qu'une des spécificités de l'art populaire dans les musées canadiens est généralement d'axer le discours sur les différenciations ethniques nationales, celles des peuples fondateurs – autochtones, anglais et français – et celles des nouveaux arrivants.⁵⁷² Fernand Dumont définit la culture sur un mode dialectique, par la cohabitation d'une culture *première* et d'une

⁵⁷⁰ Martin, entretien.

⁵⁷¹ Colardelle, entretien.

⁵⁷² Se référer aux réflexions de John Ralston Saul sur la « réalité triangulaire » des trois nations qui composent le Canada et la complexité de l'identité nationale. In *Réflexions d'un frère siamois*, Montréal, Édition Boréal, 1998.

culture *seconde*. Il dit également que « l'homme a besoin de se donner une représentation de ce qu'il est en se mettant à distance de lui-même »⁵⁷³, opération possible en plaçant des *objets* (ceux qui exaltent les particularités propres à sa culture) entre soi et les autres.

Si l'art populaire est un outil d'affirmation qui souligne l'attachement des individus pour leur pays d'origine, il permet aussi de consolider l'identité nationale. La spécificité canadienne de l'art populaire telle qu'on le voit aujourd'hui s'ériger au MCC, va de pair avec l'adoption de la politique fédérale de multiculturalisme en 1971. Cette initiative étatique se répercute de façon directe et rapide sur les programmes du musée. La haute direction donne une impulsion décisive à l'étude de l'art populaire, encourageant la multiplication des collectes et des études, et graduellement l'intégration de productions contemporaines d'origines culturelles diverses au sein des collections plus traditionnelles. Jusqu'à cette date, l'art populaire du musée est issu des communautés francophones du Québec, résultant des initiatives de Barbeau. Contrairement au MNATP à Paris, où l'art populaire ne connaît pas de véritable actualisation après la sortie des ouvrages de Desvallées, de Rivière et de Cuisenier, nous assistons au Canada à l'éclosion d'une seconde nature de l'art populaire. Cette extension, soutenue par le CCECT, suit le cours de l'immigration depuis les années 1950⁵⁷⁴ et s'ouvre à l'exploration des zones urbaines. Cette dynamique incite plus tard le musée à combler les lacunes en termes de représentativité territoriale, comme le témoigne, par exemple, Wesley Mattie dans les années 1980 : « Nous avons délibérément fait en sorte, l'été dernier, que la Collection Nationale d'art populaire soit plus forte en culture matérielle provenant de l'Ouest du pays. Un trou incroyable, embarrassant, dans les collections muséales [...]. »⁵⁷⁵

Alors que l'art populaire en France est généralement organisé en fonction de ses différenciations provinciales, l'art populaire canadien tend pour sa part à

⁵⁷³ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme : La culture comme distance et mémoire*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2005, p. 55. Face à la culture populaire, Dumont oppose le regard personnel au regard scientifique, soit la nostalgie passionnée d'un univers riche mais perdu à jamais et la froideur d'un discours scientifique, penché sur les transformations inévitables du monde culturel moderne et de ses modes de communication culturels. Cette *mise à distance* suscite un regard analytique sur l'objet, sa culture d'origine, ses modes de communication et ses relations de sociabilité.

⁵⁷⁴ Le CCECT, qui ne se confine pas au *bel objet*, donne une orientation folklorique aux collections.

⁵⁷⁵ Wesley Mattie, « Press – conf, 1979-1984 », notes manuscrites pour une conférence de presse, 1980. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

distinguer les composantes de la mosaïque multiculturelle. Ce qui le distingue encore de l'art populaire américain, généralement unifié autour de valeurs patriotiques. C'est à juste titre que le collectionneur canadien Ralph Price observe :

*We have not gone through the melting-pot as has the United States, we have tended to keep things more on a multi-cultural level, with relatively separate identifiable traditions. Howard Pain's book The Heritage of Upper Canadian Furniture (Van Nostrand Reinhold, 1978) nicely demonstrates the multi-cultural approach in Ontario : the Germanic influence, the Continental German influence as opposed to the Pennsylvania-German, the Polish, the Scottish, the English influences. You can still see that in Ontario and the rest of Canada. You seldom see that in the United States.*⁵⁷⁶

Le multiculturalisme canadien véhicule des valeurs d'égalité sociale entre les cultures et d'unité nationale dans la diversité culturelle. Le Canada tend à éclairer différentes réalités à la fois, plutôt que de légitimer ou de soutenir une seule identité. Ce qui diffère de la doctrine américaine du *melting pot*, qui favorise l'assimilation et l'intégration. Dans cette perspective, l'art populaire conservé au MCC présente une identité volontairement morcelée, renvoyant ainsi à l'hétérogénéité culturelle et linguistique qui compose le pays. Ces collectivités ont des aspirations nationales diversifiées, dont l'art populaire s'attache à véhiculer les caractéristiques ethniques et historiques. Au lieu d'évoquer un patrimoine culturel unique, les collections accueillent des constructions identitaires hétérogènes, avec l'objectif non pas de les opposer, mais de constituer un héritage commun redevable justement de cette diversité.

L'expression du peuple

Nous l'avons cité plus tôt, l'art populaire fait l'objet de développements stratégiques. Il offre des occasions particulièrement riches au pouvoir en place de rejoindre l'homme du *commun* sous le couvert d'intérêts aussi *communs*. Le collectionneur Gerald Ferguson écrit dans un rapport : « *The good Marxist must always support folk expression. In a democratic society, anti-elitist, anti-intellectual, populist and nationalistic arguments advanced for folk art will always be heard.* »⁵⁷⁷ Mikel Dufrenne affirme que la révision de l'histoire de l'art en faveur des œuvres hors réseaux a

⁵⁷⁶ Ralph Price, cité in Murray, « The Price Folk Art Collection », p. 37.

⁵⁷⁷ Gerald Ferguson, « Essay », novembre 1981. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

principalement un sens politique : « À faire éclater l'art, on le libère; et si l'initiative de ces pratiques appartient au peuple (et non pas aux seuls artistes patentés), à libérer l'art, c'est le peuple qui se libère. »⁵⁷⁸ Ces œuvres deviennent l'expression d'une autodétermination et d'une prise de parole. L'exposition *L'art populaire : l'art naïf au Canada / People's Art : Naïve Art in Canada*, réalisée sous le commissariat de John Russell Harper, propose qu'il ne s'agit pas d'un art « imposé de l'extérieur mais de l'art de l'homme du peuple ».

La période durant laquelle cette prise de parole survient correspond généralement à des points tournants de l'histoire d'un pays. Prenons l'exemple du Canada et des États-Unis, durement touchés par la crise économique de 1929. Rappelons que l'exposition *The Art of the Common Man* au MoMA prend l'affiche en 1932, avec la volonté de mettre en valeur une forme d'art populaire qui exalte les valeurs du nationalisme américain au moment où l'idéal économique de prospérité est affecté et où le climat social appelle à la solidarité. Jane Kallir note bien cette adéquation :

*Untrained artists represented beliefs America needed in order to survive the Great Depression : democratic egalitarianism, self-made success and resilience in the face of adversity. These artists, plucked from obscurity by the arbiters of art-world trends, represented the melting-pot ideal : they came from all walks of life, all racial, religious and ethnic backgrounds; many of them were immigrants.*⁵⁷⁹

L'art populaire – considéré comme un outrage au bon goût de la bourgeoisie – rejoint les aspirations de l'avant-garde artistique, un temps tourné vers le Parti Communiste américain. De façon ingénieuse, le milieu artistique récupère « quelque chose de solide et d'humble qu'il est difficile de critiquer dans une société démocratique. Par ce couplage, l'art d'avant-garde aspire à être un art du peuple, par le peuple et pour le peuple »⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Mikel Dufrenne, in Étienne Souriau (dir. publ.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF / Quadrige, 2004, p. 1159.

⁵⁷⁹ Jane Kallir, *They Taught Themselves. American Self-Taught Painters Between the World Wars*, feuillet d'exposition (New York, Galerie St. Etienne, 7 janvier – 14 mars 2009), New York, Galerie St. Etienne, 2009, p. 2. Cette période est aussi marquée par la fragilisation des mythologies fondatrices de la frontière et du renouveau. Dans ce contexte, les expressions populaires semblent entretenir la mémoire des pionniers.

⁵⁸⁰ Gerald Ferguson, « Essay », novembre 1981. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

Durant ces mêmes années au Québec, l'art populaire devient à sa façon le moteur d'un développement à la fois touristique et économique. Déjà, vers les années 1920,

les moyens de communication par voie maritime amenaient de nombreux visiteurs étrangers au Québec. Les compagnies de navigation firent recueillir dans les villages de l'aire seigneuriale les pièces les plus significatives de l'*antiquité* pour les exposer à la vue des touristes qui séjournaient sur les navires et dans les hôtels et manoirs des rives du Saint-Laurent. On voulait ainsi plonger les visiteurs dans un environnement exotique.⁵⁸¹

L'éclosion de telles vitrines promotionnelles du savoir-faire québécois, soutenues par l'État, trouve sa résultante dans les initiatives engagées par Jean-Marie Gauvreau dans les années 1940 auprès des frères Bourgault, avec la structuration de leur école de sculpture à Saint-Jean-Port-Joli et l'organisation de différentes foires artisanales où ils sont invités à s'exécuter en public.

La prise de conscience et l'engouement des Canadiens-français pour leur patrimoine collectif s'accroissent avec la montée de la vague nationaliste qui émerge sous le gouvernement de Maurice Duplessis et de l'Union Nationale (1936-1939 et 1944-1959). La tenue en 1937 du Congrès de la langue française à l'Université Laval, autour du thème « L'esprit français au Canada, dans notre langue, dans nos lois, dans nos mœurs », signe un moment fort de l'expression d'un attachement aux racines à travers la langue et les arts. C'est aussi durant cette période que Gauvreau se voit confier le mandat par « le gouvernement du Québec et plus particulièrement Esdras Minville, conseiller technique du ministère des Affaires municipales, de l'industrie et du commerce, (de) mettre en place une équipe de chercheurs chargée de parcourir le Québec pour *documenter les richesses culturelles et industrielles* »⁵⁸².

La recrudescence de l'intérêt pour l'art populaire au Canada au cours des années 1970 partage aussi des fondements politiques. Une demande de financement adressée par le MCC à Imperial Oil Limited pour son exposition *Du fond du cœur. L'art populaire au Canada* se prononce de façon explicite à ce sujet : « *In the past few years, however, perhaps as a corollary to the upsurge of nationalism, there has been a burgeoning interest in Canadiana and our grass roots traditions. In part this may also stem from the fundamentalist back-to-nature movements of the '60s, calling for greater*

⁵⁸¹ Dupont, « L'art populaire », p. 6.

⁵⁸² Genest, cité in Bergeron, « Naissance de l'ethnologie », p. 19.

individualism, honest, directness and simplicity of life styles. »⁵⁸³ Ce contexte, favorable à l'expansion du secteur de l'art populaire, bénéficie évidemment de la politique fédérale de multiculturalisme et de l'arrivée des lois linguistiques.

En 1977, sous le nouveau gouvernement souverainiste du Parti québécois, la Charte de la langue française (loi 101) a renforcé le caractère officiel du français en l'imposant comme la langue obligatoire du travail, de l'affichage et de l'enseignement au primaire et au secondaire.⁵⁸⁴ Ces mesures viennent protéger la langue et la culture francophones sur le continent nord-américain, à prédominance anglaise. De la même façon, la vitalité de l'art populaire québécois est perçue, pour Marcel Rioux, comme une *résistance*, plus précisément comme une « victoire »⁵⁸⁵ du peuple (les francophones) sur les classes dirigeantes (les anglophones). Les auteures de la publication *Les patenteux du Québec* considèrent à leur tour que ces créations sont des lieux d'affirmation sans entrave et sans soumission. Elles précisent en introduction que l'amorce de cette recherche est

né d'un sentiment de nationalisme aigu qui succédait à une longue période où on se laissait facilement éblouir par tout ce qui venait de l'étranger. On s'était aperçu que si le peuple québécois avait survécu à trois cents ans d'humiliation et de dépossession systématique, c'est qu'il n'était peut-être pas un peuple sans culture et sans histoire. L'ingéniosité dont ont fait preuve nos ancêtres pour s'adapter au climat d'ici et pour vaincre leur isolement en témoigne. Ils ont dû, pour survivre, réinventer leur architecture, leurs outils, leur façon de s'alimenter et de se vêtir de même que leurs fêtes. [...] Ce qui nous intéressait était de savoir qui étaient les descendants de nos ancêtres artisans et quelles étaient les manifestations actuelles de cette ingéniosité dans une société qui ne laisse plus de temps à l'invention.⁵⁸⁶

De façon rétroactive, nous remarquons que les vagues d'intérêt pour l'art populaire au Québec sont liés au nationalisme canadien-français, tout comme il s'affirme en France avec le Front Populaire. Jean-Claude Dupont soutient que « le

⁵⁸³ Jeanne Parkin, « Proposal to Imperial Oil Limited », s. d. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁵⁸⁴ Les droits qu'avaient les Québécois anglophones d'aller à l'école dans leur propre langue sont conservés pour ceux qui sont déjà dans des écoles anglaises, et pour les enfants de Québécois qui ont été éduqués en anglais au Canada. À ce jour, les Québécois francophones et les immigrants (peu importe leurs origines culturelles) n'ont pas accès au réseau des écoles publiques de langue anglaise du Québec.

⁵⁸⁵ Marcel Rioux, préface, in De Grosbois, Lamothe et Nantel. Cette chasse gardée politique tend à évacuer l'idée de l'existence d'un art populaire québécois « anglophone », – une question marginalisée qui mériterait d'être explorée ultérieurement.

⁵⁸⁶ De Grosbois, Lamothe et Nantel, p. 9.

principe de la nationalité tend à accentuer les différences et à glorifier l'héritage culturel comme étant celui d'un bien propre, une caractéristique originale. »⁵⁸⁷ Dans le catalogue de l'exposition *Trésors d'art populaire québécois*, spécifiquement destinée au public ontarien, Thérèse Latour et Denis Vaugeois (alors ministre au sein du Parti Québécois) présentent l'art populaire comme un héritage collectif forgé des valeurs du passé, à tel point qu'ils ne sélectionnent que des œuvres anonymes⁵⁸⁸. Les auteurs défendent l'idée que « l'art populaire révèle l'âme d'un peuple », qu'il est l'expression de la survivance de traditions ancestrales et d'une culture d'origine profonde.

2.4 Constat 4. La dimension mémorielle

Le quatrième constat concerne la dimension mémorielle associée à la valorisation de l'art populaire. Elle définit trois attitudes distinctes, avec des motivations et des objets d'étude définis : la sauvegarde d'une mémoire, l'esthétisation et la sublimation, de même que la survivance.

2.4.1 Sauvegarder la mémoire

Tout comme les destructions de la Révolution française sont à l'origine de la création du Musée des monuments français, la valorisation de l'art populaire est intimement liée au contexte de sa potentielle extinction aux 19^e et 20^e siècles. Les premiers textes sur l'art populaire le présentent normalement comme un aspect négligé de la culture, incitant à s'y intéresser avant qu'il ne soit trop tard. L'intérêt semble justifié par le clivage qui le relie désormais à une période en passe de se transformer radicalement, affectée par « l'universelle barbarie de l'industrie moderne » ou « l'horrible chaos social de la barbarie de progrès »⁵⁸⁹. Champfleury note à ce sujet : « Du jour où Paris aura jeté sur toute la France son réseau de chemins de fer, il n'y aura plus de province, c'est à dire que tout ce qui a un caractère

⁵⁸⁷ Dupont, « L'art populaire », p. 6.

⁵⁸⁸ Ceci, à l'exception d'une pièce attribuée à André Bourgault. Cette exposition est réalisée conjointement en 1980 par la Art Gallery of Ontario, ainsi que par la Direction des musées et centres d'exposition.

⁵⁸⁹ Ces deux formulations, empreintes de nostalgie, sont tirées de Charles Albert, « Poteries Savoyardes », *La Revue de l'art pour tous*, no 23 (juin 1905), p. 169-200. Albert écrit plus loin dans l'article que « la beauté se trouve dans les choses les plus simples » et que « l'économie et l'ingéniosité sont les marques véritables de tout art populaire ».

particulier s'éteindra lentement : mœurs, coutumes, habillements, usages, traditions et superstitions. »⁵⁹⁰

L'engouement pour l'art populaire, qui coïncide avec les valeurs romantiques des 18^e et 19^e siècles, réapparaît de façon sporadique au cours de l'histoire. Il survient en réaction à une perte imminente, conjuguée à un désir de survivance, comme si son importance se mesurait à son degré d'effacement et à sa rareté. Alors que l'industrialisation en France vers 1850 relègue dans le passé les articles, les outils et les procédés de la production artisanale et manufacturière, l'art populaire gagne une valeur propre aux yeux des historiens, des érudits et des amateurs d'art. Ces derniers s'activent alors à archiver les traces d'une civilisation en voie de disparition. L'ethnologie pratiquée au MNATP suivant les années de sa fondation en 1937 consacre essentiellement son champ d'investigation à la civilisation traditionnelle, c'est-à-dire à la société rurale française marquée par la culture paysanne, privilégiant les régions où les processus d'industrialisation ne sont pas manifestes. La création en 1896 du Museon Arlaten à Arles, tout comme la fondation en 1902 du Musée Alsacien à Strasbourg par un groupe d'artistes et d'écrivains, répond au même objectif « de conserver aux générations futures les objets témoins du passé dont l'existence est aujourd'hui si compromise »⁵⁹¹. Presque cent ans plus tard, en 1986, Raymond Humbert fonde le Musée des arts populaires à Laduz avec des motivations similaires. « Je me suis baissé, dit-il, pour ramasser des choses qui étaient par terre et sur lesquelles on allait marcher avec indifférence. »⁵⁹² Son musée personnel veut célébrer la mémoire des campagnes et conserver un patrimoine menacé, délaissé par l'exode rural. Durant les mêmes années, en Ontario, Patricia et Ralph Price manifestent le désir de préserver un patrimoine au destin précaire : « Nous avons toujours senti que nous gardions ces objets pour les générations suivantes. »⁵⁹³

Devant ce type d'efforts déployés, Christian Delacampagne note que « si l'on entreprenait soudain de vouloir sauver les pièces qui attestaient de son antique

⁵⁹⁰ Champfleury, cité in Eudel, p. 235-236.

⁵⁹¹ « La création d'un musée ethnologique alsacien », *Revue Alsacienne Illustrée*, 1900, in Marie-Louise Schneider, « Le Musée Alsacien en 1997 », Strasbourg, Musée Alsacien, 1997, p. 1.

⁵⁹² R. Humbert, cité in Sophie Lanne, n. p.

⁵⁹³ Ralph Price cité in Ryman, « Ralph Price, MD, Canadiana Collector ».

existence, c'est parce qu'on le tenait pour révolu »⁵⁹⁴. Le traitement réservé à l'art primitif – un art anonyme longtemps absent des enjeux de réappropriation – est similaire. Nélia Dias écrit que « l'entrée au Louvre et la disparition des cultures est un aspect qui n'avait pas échappé à un certain nombre d'observateurs avisés. Ainsi, Arnold Van Gennep souligne que les " arts morts des Mayas, du Mexique, du Pérou, de l'Île de Pâques, des Indes néerlandaises méritent une place égale à celle des arts de l'Antiquité classique ou orientale " »⁵⁹⁵.

Les actions de sauvegarde de l'art populaire nous amènent à poser la question suivante : de quelles mémoires relève l'objet conservé ? L'exposition *Les paradis du monde : l'art populaire du Québec*, réalisée par le MCC en 1995, cible l'idéologie qui motive les acquisitions en art populaire au musée. « Des études récentes, écrit la commissaire Pascale Galipeau, démontrent que nos prédécesseurs n'hésitaient pas à opérer si nécessaire des sélections au sein du matériau ethnographique en rejetant les éléments par trop hétérogènes. »⁵⁹⁶ Elle précise que Marius Barbeau collecte durant la première moitié du 20^e siècle les traces d'une culture en conformité avec ses prémisses, visant à démontrer la survivance française en sol canadien. Il engage des commandes parfois très précises auprès des créateurs, rejetant les pièces qui ne correspondent pas à sa vision et à ses critères esthétiques. Prenons un autre exemple, cette fois fourni par Jean-Hubert Martin, provenant du quotidien professionnel de son père, Paul Martin, conservateur au Musée historique de Strasbourg dans les années 1950 :

C'était un spécialiste de l'uniforme militaire. Encore aujourd'hui, il demeure extrêmement intéressant de trouver des uniformes d'officiers du 18^e siècle, qui arboraient de très belles broderies. Quant aux uniformes de simples soldats, [...] ils sont rares, parce qu'ils n'avaient pas de qualité particulière. Il s'agissait d'objets courants, qui étaient portés, usés et ensuite jetés. C'est la même chose pour les objets et les outils. En somme, on conserve les objets qui ont des qualités d'exception.⁵⁹⁷

La problématique de la rareté, appliquée à la conservation de l'art populaire, propose deux interprétations opposées : premièrement, les pièces banales, que

⁵⁹⁴ Delacampagne, p. 17.

⁵⁹⁵ Nélia Dias, « Une place au Louvre », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dirs. publ.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 20.

⁵⁹⁶ Galipeau, *Les Paradis du monde*, p. 97.

⁵⁹⁷ Martin, entretien.

certaines associent à l'art populaire, n'ont été qu'occasionnellement acquises par les musées. Puisqu'elles ont été utilisées, elles se sont effritées et ont disparu. Deuxièmement, les pièces généralement exposées au musée sous l'égide de l'art populaire ont plus souvent été collectées sur la base de leur caractère *exceptionnel*, par contraste aux objets *ordinaires*. Bien que le musée s'énonce comme un lieu de préservation par excellence des mémoires et des objets, les artefacts qu'il conserve font l'objet de déracinements, d'assimilations et d'expropriations.

Les motivations qui soutiennent ces tentatives de sauvegarde mettent ainsi en relief deux données signifiantes : d'abord celle de la distance à la fois temporelle et critique qui sépare l'artiste populaire et l'observateur (amateur, collectionneur, collecteur, conservateur), toujours extérieur à sa matière, situé en aval. Ensuite, nous remarquons que cette relation dessine une équation entre conservation et appropriation. En France, l'intérêt des autorités gouvernementales et des scientifiques pour l'art populaire se manifeste dans les « premières grandes enquêtes sur les parlers et les usages et plus généralement sur les particularismes locaux qui, de façon contradictoire, devenaient suspects au regard même de ceux qui en prônaient la collecte. Au lendemain de la Révolution, le 4 juin 1794, l'abbé Grégoire soumet le *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser la langue française* »⁵⁹⁸. Les analyses de Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel montrent comment les enjeux de pouvoir et la censure influencent la mise en valeur des éléments de la culture populaire. Il

a fallu que la culture populaire fût censurée pour être étudiée. Elle est devenue alors un objet d'intérêt parce que son danger était éliminé. La naissance des études consacrées à la littérature de colportage [...] est, en effet, liée à la censure sociale de leur objet. [...] Les études consacrées à cette littérature ont été rendues possibles par le geste qui la retire au peuple et la réserve aux lettrés ou aux amateurs. Aussi n'est-il pas surprenant qu'ils la jugent « en voie de disparition », qu'ils s'attachent maintenant à la préserver des ruines, ou qu'ils y voient le calme d'un en deçà de l'histoire, l'horizon d'une nature ou d'un paradis perdu.⁵⁹⁹

Les trois auteurs font référence à l'enquête détaillée sur la littérature de colportage réalisée en 1852 par le ministre de la Police générale, Charles Nisard, ayant pour but

⁵⁹⁸ Simard, « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept », p. 11-12.

⁵⁹⁹ Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, « La beauté du mort », in Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993, p. 45 et p. 49.

d'« enrayer la prolifération et la mauvaise influence de ces livres populaires dans les foyers français ». Une opération de censure qui lui permet, parallèlement, de constituer une collection d'ouvrages substantielle.

2.4.2 Esthétisation et sublimation de l'art populaire

L'esthétisation et la sublimation de l'art populaire ramènent à l'avant plan les lacunes documentaires entourant la connaissance de ce champ, mais aussi les distinctions sociales qui séparent les acteurs de ce champ des observateurs qui les étudient et s'y intéressent. Cette distance donne naissance à une gamme extravagante d'interprétations. Les artistes professionnels – qui sont parmi les premiers à se passionner pour cette forme d'art (en France) – n'hésitent pas à prêter à ces œuvres des vertus de fraîcheur, de permanence et de pureté, animant les discussions sur l'authenticité, l'enfance de l'art et les origines de l'art. En dépit de la rigueur de ses démarches, Champfleury emprunte ce type de qualificatifs lorsqu'il définit la chanson populaire comme « un pauvre petit art tout nu, souvent crotté mais gai et souriant, naïf et ne craignant pas plus de montrer ses nudités que l'enfant qui vient de naître »⁶⁰⁰. Il trouve à la naïveté « des images d'Épinal le même charme qu'aux dessins des enfants et de ceux qui, en général, ont échappé au progrès »⁶⁰¹. Champfleury procède d'une réhabilitation hiérarchique habile de l'art populaire sur les bases de l'ascendance et du primitivisme : cet art de village, séculaire, éloigné des grands centres, renvoie par son individualisme et son hermétisme au modèle du génie. « Chez les sauvages et l'homme de génie, écrit-il, se remarque une audace, une ignorance, des ruptures avec toutes les règles qui font qu'ils s'assortissent. »⁶⁰² Une remarque de Jacques Dyssord (1880-1952) nous conduit également à ce type de conclusion :

La moindre chanson populaire contient plus de suc que le poème le plus concerté de M. Paul Valéry, par exemple. Une image d'Épinal a autrement de chance de traduire l'essence des choses que la composition la plus méticuleuse et la plus savante. [...] La naïveté, en art, c'est l'état de grâce. On l'apporte en naissant. On ne l'acquiert pas, même en y mettant le prix. [...] Le

⁶⁰⁰ Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, Lécivain et Toubon, 1860, p. I. Cité in Noël Barbe, « Le théâtre de George Sand », site *Le Portique*, nos 13-14 (2004), <http://leportique.revues.org/index613.html>. Consulté le 1er juillet 2007.

⁶⁰¹ Champfleury, cité in Delacampagne, p. 16.

⁶⁰² Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869, p. XII.

véritable artiste c'est lui qui continue à avoir douze ans – mais sans artifice – parce qu'il ne peut faire autrement. Les bécasses de l'expérience n'ajoutent en rien à l'élan initial que cette misérable chose la technique, le procédé.⁶⁰³

Paul Sébillot (1843-1918) manifeste une sympathie similaire pour ce type d'œuvres :

Ce n'est pas sur cette partie, quasi aristocratique, de l'art populaire que nous voulons attirer l'attention des lecteurs de la *Revue*; mais bien sur les produits les plus humbles de l'art du peuple. La matière employée est le plus souvent de mince valeur, la facture est naïve, parfois grossière; mais en dépit de l'inexpérience de l'ouvrier on retrouve quelquefois dans ces essais un vrai sentiment de la décoration, et aussi je ne sais quelle grâce qui fait songer aux incorrectes mais charmantes petites phrases que prononcent les enfants qui commencent à parler.⁶⁰⁴

En 1973, John Russell Harper emprunte un vocabulaire similaire lorsqu'il affirme que « l'art populaire n'a pas d'antécédent apparent et n'a d'autre but que de plaire. Cet état d'esprit fait passer un souffle rafraîchissant et stimulant sur la société contemporaine toute empreinte de la tradition des grands maîtres. Son honnêteté dénonce les maux de l'intellectualisme trop poussé, de l'autoritarisme »⁶⁰⁵.

L'esthétisation et la sublimation engendrent une forme de mystification qui résulte là encore d'une perte du « terroir d'origine » des œuvres. C'est à ce titre que Raymond Queneau, dans la postface d'un recueil d'Edgar Allan Poe de 1957, écrit qu'André Breton a reproché l'« activité démystifiante » à laquelle Poe s'est livré à travers ses nouvelles « analytiques ». De fait, les méthodes d'investigation du détective Dupin, alliant déduction logique, sciences et intuition, s'opposent à « l'enchantement » du monde auquel se livre Breton, comme en fait foi le texte qu'il rédige en 1942 sur l'œuvre de Henri Rousseau :

(Ces œuvres) reposent sur la pierre angulaire de l'ingénuité. Et cette ingénuité, n'aurait-elle que le pouvoir de combler en nous la nostalgie de l'enfance, mériterait déjà d'être tenue pour une grâce sans égale. Mais de par leur ingénuité même, ces œuvres nous mettent en possession d'une autre clé : une promenade à travers elles, comme à travers les chansons populaires d'autrefois, nous permet de saisir sur le vif le processus d'enrichissement et de renouvellement du trésor légendaire de l'humanité.⁶⁰⁶

⁶⁰³ Carton d'invitation de l'exposition *Peintures naïves* à la Galerie Alice Manteau, du 21 mai au 7 juin, organisée avec le concours de Paul Antonini, Hisquin, Aubry, Bénédic, Devriés, Dr. Le Masle, Lipchitz, André Lhote, Dr. Prunet, Schwarz, Wolters, Zadkine et l'épouse de Georges Courteline.

⁶⁰⁴ Sébillot, p. 27.

⁶⁰⁵ Harper, *L'art populaire : l'art naïf au Canada*, p. 24.

⁶⁰⁶ André Breton, « Autodidactes dits "naïfs" », 1942, in *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*, Paris, Gallimard, 2002, p. 378.

En 1947, Breton use de qualificatifs semblables pour décrire les œuvres de Hector Hyppolyte :

Le tableau qui m'arrêtait au passage m'arrivait comme une bouffée envahissante de printemps. Avant même que je me fusse rendu conscient de son sujet, il me parvenait comme un don pur de choses heureuses. Il y avait là l'équivalent de ce que procurent les plus belles journées dans la campagne [...]. [Ces œuvres] étaient marquées du cachet de l'authenticité totale; elles étaient les seules de nature à convaincre que celui qui les avait réalisées avait un message d'importance à faire parvenir, qu'il était en possession d'un secret.⁶⁰⁷

Ce type de lectures oppose deux camps : d'une part, nous pouvons percevoir l'accrochage au mur de l'atelier de Breton, autrefois situé au 42 rue Fontaine (désormais conservé au Centre Pompidou), comme le résultat d'un assemblage minutieusement organisé, selon des critères signifiants et des lignes de forces qui permettent aux objets de dialoguer entre eux. D'autre part, nous pouvons percevoir cette organisation comme le résultat d'expériences esthétiques, dans laquelle les objets offrent une facette d'eux-mêmes qui n'a plus rien à voir avec l'environnement de leur conception. La mystification engendrée par l'ensemble procure aux œuvres un pouvoir impénétrable qui préserve une forme d'ignorance et alimente la perpétuation de clichés.⁶⁰⁸

Les productions matérielles de la civilisation traditionnelle offrent un attrait similaire à celui des sociétés non occidentales. Au 18^e siècle, le *sauvage* est un contemporain du civilisé dont le mode de vie en société correspond à la véritable *jeunesse du monde*. Alors que l'art populaire est associé au stade de l'enfance, l'art primitif est traité sous l'angle d'une anthropologie nostalgique qui prétend que ces sociétés *lointaines* sont figées et repliées sur elles-mêmes. En 1859, dans les suites de la parution de l'ouvrage fondateur de Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, on s'inspire d'un évolutionnisme biologique pour fonder un évolutionnisme social, qui se répercute dans le champ des arts visuels. L'art, envisagé sous l'angle de la sélectivité, doit son existence et son caractère à des préférences, des intérêts et des capacités d'adaptation. Comme l'écrivent Marine Degli et Marie Mauzé, « on assigne

⁶⁰⁷ André Breton, « Hector Hyppolite », p. 394-395.

⁶⁰⁸ Cette méprise à l'égard des artistes populaires ne touche pas le monde de l'art professionnel avec la même ténacité. Dans ces réseaux, les *gardiens de la norme* s'attèlent au rétablissement des faits.

au *Sauvage* le statut de représentant d'un stade *primitif* d'une histoire des sociétés conçue comme relevant d'un développement unilinéaire allant du simple vers le complexe »⁶⁰⁹. Face à l'univers technique des sociétés occidentales, ces manifestations apparaissent comme les fossiles de l'espèce humaine, comme des ancêtres éloignés.

Les artistes, les collectionneurs et les marchands d'art sont les premiers à louer ces productions individualistes qui émergent en dehors des écoles. Plusieurs chercheurs remettent toutefois en question la valeur réelle du changement d'attitudes qu'ils ont pu engendrer. Si l'intérêt pour ces œuvres – populaires, naïves, brutes ou primitives – se trouve à l'origine des plus grandes relances de l'art occidental du 20^e siècle, on déplore que l'objet ethnographique soit investi d'une valeur artistique qui répond à des critères d'évaluation extérieurs aux communautés de référence de ces créateurs. Michèle Coquet soutient que « si les artistes européens jouèrent un certain rôle dans la transformation du regard occidental sur ces expressions autres, ils ne s'intéressèrent néanmoins qu'aux propositions formelles et stylistiques des œuvres exotiques »⁶¹⁰. Ils sont pour la plupart indifférents à la provenance des objets qu'ils admirent alors. Une résistance qui se manifeste également en histoire de l'art. Dans l'essai qu'il livre sur Martin Ramirez en 2007, Robert Storr propose une lecture formaliste de l'œuvre de cet artiste autodidacte, en discréditant le caractère « purement informatif » des recherches anthropologiques réalisées par des chercheurs comme Kristin et Victor Espinoza au cours des dix dernières années. Selon Robert Storr, les données biographiques qu'ils fournissent ne contribuent en rien à révéler la valeur artistique de l'œuvre, qui doit selon lui être recherchée dans le « pouvoir des formes et dans l'espace tectonique unique qu'il a forgé par l'usage de la condensation et de la répétition »⁶¹¹. Il poursuit :

These stresses and this power are the product of a hand so decisive and so alert to visual interval and placement that no part of any drawing is excluded from the unity of the composition. Those [...] who insist too much on putative derivations from folk motifs, are the first to miss the direction-changing agility and composition-warping rightness of his stroke. [...] Ramirez is not so much a representational artist as a form giver and a space maker.

⁶⁰⁹ Degli et Mauzé, p. 54.

⁶¹⁰ Coquet, « Heurts et malheurs des arts exotiques », p. 295.

⁶¹¹ Cette citation (traduction libre de : « The power of his forms and the unique tectonic spaces he molded out of their condensation and répétition. ») et la suivante sont de Robert Storr, « Introduction. Mindscapes, landscapes, and labyrinths », in Brooke Davis Anderson (dir. publ.), *Martin Ramirez*, Seattle / New York, Marquand Books / American Folk Art Museum, 2007, p. 16 et 17.

L'analyse proposée se fait au détriment de la connaissance de l'environnement visuel de l'artiste et de sa posture psychique. Storr semble prendre pour acquis que ce type d'artistes partage les mêmes valeurs et les mêmes traits que ceux de sa propre communauté. Cette forme de déracinement, qui sert aux fins de la discipline de l'auteur, augmente les mécanismes de vénération et d'isolement.

L'esthétisation et la sublimation de l'art populaire génèrent, selon De Certeau, Julia et Revel, une « violence de l'interprétation ». Le regard porté sur l'art populaire et ces « œuvres sans artistes » instaure une position d'autorité culturelle, qui s'impose régulièrement comme une vérité. « L'engouement, voire l'idéalisation du populaire est d'autant plus facile qu'elle s'effectue sous la forme du monologue »⁶¹², affirment-ils. Elle entraîne non seulement des dérives mais ramène de façon pernicieuse la question des hiérarchies artistiques que l'on souhaite justement neutraliser.

2.4.3 Les images survivantes

La découverte de l'art populaire tend à provoquer chez l'observateur une forme de réminiscence et de déjà-vu, de susciter de vagues souvenirs, résiduels et imprécis, qui entraînent une connexion en amont et une dramatisation des émotions. Ces œuvres ramènent le souvenir d'une expérience passée. Elles agissent comme les véhicules d'une mémoire ancestrale, qui fait surface dans le présent.

Nous retrouvons cette relation d'ordre métaphysique et mémorielle chez les collectionneurs d'art populaire, comme nous l'avons vu au point 1.2.2 sur les musées personnels en France. Dans ces lieux de la re-connaissance, le collectionneur réanime incessamment le jeu des associations. Walter Benjamin formule une réflexion de cet ordre au sujet de sa « bibliomanie » et du « fouillis familial de ses livres », énonçant que « toute passion, certes, confine au chaos, la passion du collectionneur, en ce qui la regarde, confine au chaos des souvenirs »⁶¹³. James Clifford remarque à son tour que la collection « apparaît comme un art de vivre intimement lié à la mémoire, à l'obsession, à la préservation de l'ordre par rapport au désordre »⁶¹⁴.

⁶¹² De Certeau, Julia et Revel, p. 45 et p. 49. Se référer sur ces questions à Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*. Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981

⁶¹³ Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Rivages, 2000, p. 42.

⁶¹⁴ Clifford, p. 354-355.

Daniel Fabre pousse l'analyse de cette réaction, démontrant que la révélation artistique vécue par les artistes professionnels et les savants face aux œuvres de la marge est occasionnée par la remémoration d'expériences vécues dans l'enfance. Champfleury aborde d'ailleurs ce thème à propos de l'imagerie populaire :

Pourquoi les planches de soldats sont-elles si particulièrement intéressantes avec leurs costumes anciens et les singuliers musiciens qu'on voyait à leur tête ? C'est que nous avons appris à regarder, à penser en face de ces estampes et que l'homme aime à raviver ses souvenirs dans un objet qui l'intéressa enfant. [...] Ces planches sont les miroirs des journées d'enfance dont rien ne saurait altérer le reflet. Tout un passé se déroule devant les vieilles images contemporaines de notre jeunesse.⁶¹⁵

Plusieurs amateurs d'art populaire témoignent à leur tour d'une sensibilité aux objets et à la culture matérielle acquise en bas âge, durant l'enfance, au sein de leur famille. C'est à ce titre que Jean Simard remarque que la passion naissante de Robert-Lionel Séguin pour la culture traditionnelle se sent déjà dans l'expérience qu'il rapporte avoir vécu à l'âge sept ou huit ans. Il le cite :

Un souvenir persistant que j'associe, écrira-t-il plus tard, aux plus beaux événements de Rigaud de mon enfance. » Il se trouvait alors à la pêche avec un oncle dans la région du lac des Deux-Montagnes. Il aperçu au loin, à la surface du lac, trois petits points noirs qui grossissaient doucement à mesure que les minutes passaient. Bientôt il reconnaît trois canots d'Iroquois qui allaient vendre des manches de hache aux forestiers d'Hawkesbury. « En quelques minutes, les trois embarcations défilaient à faible distance de notre chaloupe. Leurs occupants, droits, impassibles, superbes, chantaient une langoureuse complainte en langue iroquoise. Les voix fortes semblaient sortir d'un mystérieux passé. Était-ce un refrain de guerre, une narration épique ou un message amoureux ? [...] On aurait dit que le récit jaillissait du fond de leur temps, des fibres de leur race. Et l'écho du chant se faisait plus lointain, à mesure que les canots redevenaient points noirs. Puis ce fut le silence d'avant.⁶¹⁶

Nous l'avons observé au chapitre I, de nombreux artistes professionnels – de Kandinsky à Mistral – réagissent à l'évanouissement des pratiques ancestrales en réactivant, dans leur propre création, une mémoire en péril.⁶¹⁷ La notion d'« image

⁶¹⁵ Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, p. XXXVI et p. XXXV.

⁶¹⁶ Simard, *Le Québec pour terrain*, p. 216.

⁶¹⁷ Ce thème de prédilection de la peinture moderne à Paris, entre 1940 et 1944, fait dire à André Breton : « Pour peu qu'on se reporte à l'album de *Cahiers D'Art* [...], on découvrira qu'un objet y prime sur tous les autres, y règne incontestablement sur tous les autres [...]. Cet objet n'est autre que le *pichet de cuisine*. C'est là, remarquons-le, un ustensile d'usage de moins en moins courant et dont rien n'explique, à

survivante » chez Aby Warburg⁶¹⁸ – qui valorise la fonction sociale de l'œuvre et relie l'image à un système de représentation spécifique – trouve ici une application féconde.

Ce désir de préserver la mémoire s'applique à une plus grande échelle aux habitants des provinces limitrophes (Alsace, Québec), aux prises avec des tensions culturelles et identitaires, et des régions isolées (Bretagne, zones insulaires). Une réaction qui semble s'accroître en situation de déracinement ou d'émigration : de fait, on ne saurait minimiser l'ébranlement amené par une vie passée à l'étranger, dans la tourmente de l'exil. Il n'est pas rare d'observer des comportements tranchés : d'un côté, on trouve les expatriés qui conservent leur patrimoine d'origine avec ferveur, et de l'autre, ceux qui exaltent et célèbrent le patrimoine d'accueil pour taire le souvenir douloureux de leur vie passée.⁶¹⁹

Les vastes enquêtes menées par Carlo Severi sur les peuples *sans écriture* en Amérique indienne et en Océanie, font écho à la survivance en art populaire, sachant que la transmission des savoirs chez l'artiste populaire puise aussi au cœur des traditions orales, et que l'exercice de leur art ne repose pas sur un savoir de l'écrit institué. Dans cet ouvrage, l'auteur explique

que les dispositifs graphiques et visuels permettent dans des sociétés sans écriture d'organiser les savoirs notamment en mettant en séquence les choses à mémoriser. Ces dispositifs visuels ont souvent été mal interprétés. Ils ont été perçus comme une pseudo écriture alors que l'écriture est un très mauvais modèle pour les sociétés primitives. La tradition orale repose sur des artefacts (visuel, sonore, gestuelle) qui stimulent l'imagination. Il ne s'agit pas ici de réciter à la lettre un récit mais de le recréer de manière

première vue, la signification exceptionnelle. On se prend à interroger ce récipient à une anse (sur lequel tout avait été dit et au-delà par Derain et par les cubistes). » (Breton, in Schapiro). Breton nous fait ici remarquer la valeur mémorielle de cette création populaire du quotidien, en voie de disparition dans les foyers français de l'époque. Plus tard, Meyer Schapiro lui propose d'observer l'analogie de silhouette entre la forme de l'objet, muni d'une anse, et la position d'un homme posant le bras sur sa hanche.

⁶¹⁸ Se référer à Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, 592 p.

⁶¹⁹ Dans un autre registre que celui de l'art populaire, mais qui peut aider à contextualiser notre réflexion, référons-nous à la critique que fait Gilbert Lascault (*Art Press*, avril 1985) de l'ouvrage de Thierry de Duve (*Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984, 284 p.). Ce livre sur Marcel Duchamp peut-être compris sous l'angle de la notion de *passage*. Lascault témoigne des parallélismes « qui peuvent exister entre les déplacements géographiques d'un artiste et les métamorphoses de l'art. » De toute évidence, Duchamp « est l'errant, partant en 1912, en un voyage énigmatique [...] pour Munich. Plus tard, il sera celui qui va de Paris à New York. [...] Voyageur, passant, est également témoin des passages : déplacements, initiations, métamorphoses en tous genres. Il regarde, opère, met en scène des circulations, des changements d'état. Il se veut observateur de passages et, en quelque sorte, passeur ».

suffisamment fiable pour ne pas oublier d'étapes. [...] C'est d'ailleurs ce que nous apprennent les sciences cognitives. Les souvenirs ne sont pas stockés « tels quels » dans le cerveau mais ils sont recréés à chaque fois. [...] Rien d'imitatif dans ces « supports mnémoniques » dont la forme mobilise le regard et invite à les décrypter. Ils sont les témoins visuels d'une série d'opérations mentales condensées en images efficaces, intenses et fragmentaires à la fois.⁶²⁰

Dans le même sens, Van Gennep, qui se voue à la collecte d'archaïsmes et de survivances durant la première partie du 20^e siècle, exemplifie cette idée dans cette description sur les arts populaires de la Savoie :

Chacun connaît ces chaises à la rose qui meublaient la plupart des maisons rurales de la vallée de Chambéry. Nous en avons une quarantaine chez nous et il suffisait de les comparer pour constater que la rose avait été le plus souvent taillée en plein bois à la gouge de menuisier et raclée au couteau par quelque artisan plutôt maladroit. Mais c'était une vraie rose, pas un décor monotone et figé; vivant avec la fibre et non pas collé sur une lame de bois. Cette rose est en quelque sorte symbolique. D'où venait-elle ? Dans le présent, il importe peu. Était-elle Louis XIV ou même Renaissance ? Ceci aussi m'est égal. Ce qui importe, c'est que le charpentier-menuisier de Challes, le père Bally, savait la faire, et aussi tous les menuisiers-charpentiers-ébénistes de tous les villages de la vallée. Le petit apprenti devait savoir « tailler la rose ». Donc, c'était devenu un bien populaire. [...] Les motifs décoratifs usités en Savoie proviennent de bien des milieux d'Italie ou de France; ils appartiennent à divers styles, caractérisés dans les manuels par les chefs-d'œuvre conservés dans nos musées et nos grandes collections. Mais leur fabrication se faisait à la main, dans des coins de nos campagnes, toujours en retard sur la mode du jour citadine; parfois des ouvriers ambulants promenaient tels ou tels motifs, ou combinaisons de motifs. Ou bien un ouvrier réputé, tel un vieux menuisier de Montmélian, le père Blanc, que j'allais voir bien souvent, donnait le ton, indiquait les règles, rafistolait les vieux meubles selon une doctrine dont il m'inculqua les éléments. On venait lui faire faire du « vieux-neuf », non pas pour la vente aux antiquaires, mais pour meubler la maison toute neuve du jeune ménage de meubles qui fussent semblables à ceux des grands-parents et des parents.⁶²¹

La survivance de l'image en art populaire relie en quelque sorte l'individu créateur à un passé lointain par une sorte de lignage subtil de visualités. Dans cette perspective, Daniel Fabre qualifie les œuvres d'art populaire de « décrochages » face

⁶²⁰ Carlos Severi, *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Rue d'Ulm / Musée du Quai Branly, 2007. Cité in Claude Aschenbrenner, « Penser différemment la mémoire », *site Serial Mapper*, 24 janvier 2008, <http://www.serialmapper.com/archive/2008/01/22/penser-differemment-la-memoire.html>. Consulté le 1^{er} février 2009.

⁶²¹ Arnold Van Gennep, « Les Arts populaires et décoratifs de Savoie », *Le Savoyard de Paris*, no 52 (samedi 24 décembre 1927).

aux grands courants depuis la Renaissance. Elles deviennent des « îlots de résistance », soutenant que

certains modèles iconographiques persistent, tout en étant métamorphosés, entre les mains d'artistes qui ne sont pas les produits des écoles. [...] Dans ces isolats, on observe un phénomène de métissage, plus visible encore lorsqu'il s'agit de représentations de la mythologie chrétienne. Un écho de la tradition orale s'ajoute à la tradition locale. Dans toutes ses composantes, l'art populaire établit un dialogue avec le monde des images tel qu'il existe. C'est-à-dire que c'est toujours un travail de bricolage, de réinterprétation.⁶²²

La présence de nouveaux saints dans l'art populaire au Québec, pensons à la *Vierge aux sabots* (c. 1940) de Médard Bourgault, rappelle cette idée d'adaptation. De même que cette remarque de 1934 de Paul Dufournet, ami et élève de Van Gennep : « La vigne, symbole eucharistique, conviendrait bien à un tabernacle, mais se justifie mal sur un oratoire dédié à la Vierge. On peut expliquer sa présence ici par l'emprunt qu'en aurait fait, à un décor d'église, un artiste voulant exécuter quelque chose de beau, mais sans se préoccuper du symbolisme liturgique. »⁶²³ Tout un alphabet d'éléments d'architecture, de motifs décoratifs et d'arrangements traditionnels autrefois destiné aux pratiques religieuses se retrouve dans les œuvres profanes.

Gardiens des formes, ces créateurs peuvent être vus comme des « individus-mondes » ou des « mondes reliques », pour reprendre des termes utilisés par Daniel Fabre dans son séminaire sur le « paradigme des derniers »⁶²⁴. « Ces artistes-là ne peuvent exister que comme des incarnations », poursuit-il. Cette conception tend à rétablir l'expérience de la création plastique chez l'artiste populaire, plutôt que de verser vers une « conception mécanique de la circulation culturelle, en terme

⁶²² Fabre, entretien.

⁶²³ Paul Dufournet, in *L'Art populaire en France*, Paris, Strasbourg, Librairie Istra, 1934-35, p. 147.

⁶²⁴ Cette citation et les deux suivantes sont de Fabre, entretien. Voici comment Fabre définit son objet d'étude : « Les derniers ne sont pas seulement un personnage exemplaire; ils déterminent en quelque façon une manière de faire et de définir la discipline anthropologique, ses objets de prédilection, ses pratiques d'enquête et d'écriture en tant que discipline empirique – l'informateur privilégié, l'attention portée à la parole, l'accent mis sur les œuvres d'une société, la nature de sa présence sur la scène publique –, façons de faire et de se penser, qui me semblent beaucoup plus intelligibles et cohérentes si on les rapporte à cette expérience fondatrice qu'est la rencontre du chercheur avec les derniers. Ajoutons enfin que la diffusion de ces idées à la période dite post-coloniale a placé ce paradigme dénié au centre d'un certain nombre de politiques culturelles à vocation universelle, comme celles de l'Unesco. » Daniel Fabre, « Séminaire du 29 novembre 2007 : Dersou Ouzala, dernier des Gold », *site du LAHIC*, 2007, <http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article382>. Consulté le 23 avril 2008.

de production d'ateliers et de captation d'images prestigieuses » comme l'ont fait Jean Cuisenier et Pierre Bourdieu⁶²⁵.

2.5 Constat 5. L'autre monde de l'art et sa réception critique

Le cinquième constat s'attarde à une autre spécificité de l'art populaire : celle de sa réception critique au sein du vaste ensemble des pratiques hors normes et dans la perspective de l'histoire de l'art. Nous soulevons d'abord les questions de hiérarchie qu'il interpelle, notamment celle de son statut d'art mineur opposé à l'art savant. Dans un deuxième temps, nous proposons une exploration de la dynamique qui régit les autres mondes de l'art, où se confondent, s'ordonnent et se confrontent des expressions artistiques hors réseaux (sous diverses appellations). Nous traitons ensuite de la dimension utilitaire de l'art, de même que de la mobilité des frontières de l'art, en exposant les préoccupations des historiens de l'art face à ces œuvres autodidactes. Enfin, nous citons les facteurs contribuant à l'impopularité de l'art populaire, comme champ d'étude.

2.5.1 Hiérarchie artistique

Tout cela est bien ennuyeux pour les Intellectuels, et les amateurs de philosophie de l'art, mais nous n'y pouvons rien : la bonne peinture ne se fait pas avec de bons principes et de bonnes idées. Elle se fait avec de bons yeux, de bonnes mains – et un brin de rêve. (Marie-Alain Couturier, « Le douanier Rousseau », *La Nouvelle Relève*)⁶²⁶

L'émergence de l'intérêt pour l'art populaire aux 19^e et 20^e siècles survient parallèlement à la constitution des musées d'ethnographie et à l'avènement de la modernité en art, lorsque les artistes professionnels se tournent vers des sujets liés à la vie quotidienne. Le contexte précis de cette alliance ne neutralise cependant pas les hiérarchies artistiques.

⁶²⁵ Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Bourdieu considère ces œuvres autodidactes comme « des produits du système scolaire ». Selon lui, le facteur Cheval est ni plus ni moins un imitateur des modèles culturels dominants : « En fait... rien ne sépare vraiment cette autre image réalisée de la culture petite-bourgeoise, le Palais Idéal du facteur Cheval, féerie de feuilleton sortie des gravures de la *Veillée des Chaumières*..., du pathos de pacotille de Malraux » (Bourdieu, p. 378-379). À cela, Christian Delacampagne répond : « [...] Bourdieu manque certainement une dimension du Palais Idéal s'il ne voit pas en quoi celui-ci constitue une création *sauvage*, subversive, ouvrant une brèche dans tous les conformismes architecturaux et artistiques, ceux d'aujourd'hui comme ceux d'hier. » (Delacampagne, p. 8).

⁶²⁶ Citation non datée, tirée de P. Dubé, *Marcel Baril*, p. 214.

Jean Simard précise que l'art populaire est confiné aux sociétés régies par un principe de distinction de classes qui discernent les domaines du populaire et du cultivé.⁶²⁷ Jean-Marie Schaeffer écrit que « dans toute société organisée en classes sociales hiérarchisées et cloisonnées on trouve une scission entre la culture savante et une culture populaire »⁶²⁸, et par là même entre ses différents niveaux de productions artistiques. Les arts dits savants se distinguent des arts dits mineurs. L'appellation, dépréciative, accueille une vaste gamme d'expressions plastiques et visuelles opposées au *grand art*, assignées à une dynamique bipolaire. Cette « catégorie fourre-tout (comprend) des formes artistiques hétérogènes : arts populaires, arts de masse, arts folkloriques, artisanat, art régional, arts primitifs, arts *ethniques*, etc., dont les frontières se recoupent parfois »⁶²⁹.

Comment expliquer la persistance de cette ordonnance aujourd'hui ? Outre les facteurs concourant au rejet relatif de l'art populaire (nous le verrons au point 2.5.5), nous pouvons penser que le registre des médiums d'expression utilisés affecte cette distribution. Jean-Hubert Martin précise : « En occident, certaines valeurs sont encore extrêmement fortes, notamment que l'art est assimilé à la peinture. Un artiste m'expliquait qu' " une toile sur châssis déposée dans la rue sera reconnue comme une œuvre d'art potentielle. Sans même mettre quelque chose sur la toile, c'est déjà une œuvre d'art ". La peinture est située au sommet de la pyramide, suivi par la sculpture. »⁶³⁰ On peut penser que cette échelle de valeurs est différente dans d'autres sociétés, notamment en Afrique ou en Asie, où la sculpture réalisée à partir de matériaux nobles, comme le bronze ou le marbre, est prisée. La tapisserie, la céramique, les arts appliqués et les arts décoratifs⁶³¹ se classent dans les rangs inférieurs, supérieurs toutefois à l'art populaire qui renvoie aux œuvres tridimensionnelles faites de bois et de matériaux recyclés.

Cet échelonnage est également affecté par la valeur monétaire des œuvres sur le marché de l'art. Jean-Claude Dupont pose la question : « Art populaire, art des pauvres ? »⁶³² Nous retrouvons aussi cette interrogation chez Henry Glassie. De fait,

⁶²⁷ Simard, « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept », p. 10.

⁶²⁸ Jean-Marie Schaeffer, in Souriau, p. 1159.

⁶²⁹ Roque, p. 8.

⁶³⁰ Martin, entretien.

⁶³¹ En dépit du caractère utilitaire des objets relevant des arts décoratifs, ceux-ci se démarquent par la nature des matériaux utilisés et l'expertise engagée.

⁶³² Propos rapportés par Jean Simard à l'auteure, 2003.

nous n'avons pas d'exemple – sauf de très rares cas relevant plutôt de l'art brut – où l'art populaire est issu de classes sociales plus aisées. Également, il n'est pas rare d'entendre que les musées des arts et traditions populaires conservent des objets de valeur relative. Selon Martine Houze, l'art populaire peine à être respecté, tant sur le marché de l'art qu'en tant que champ de spécialisation :

Hélas, un objet d'art populaire ne représentera quelque chose que le jour où il rapportera beaucoup d'argent. Je sens le mépris pour l'art populaire, dans les études des commissaires priseurs où je travaille et dans les réflexions émises par certains de mes confrères. Je fréquente des commissionnaires de l'Hôtel Drouot, qui sont originaires de la Savoie, et dont les grands-pères étaient paysans ou artisans. Ils manifestent un réel dédain pour leurs propres racines. Par exemple, une commode Louis XV bancale passera du côté de l'art populaire. Certains commissaires priseurs m'ont même suggéré de changer d'appellation.⁶³³

Face aux critiques émises, Houze est tentée d'employer d'autres expressions dans ses catalogues de vente, comme celles d'« arts et traditions populaires », d'« art régional » ou d'« art populaire et curiosité ». Le terme « curiosité » est couramment utilisé par ses confrères responsables de la « haute époque », pour qualifier des objets incongrus ou sophistiqués, relevant de l'art populaire et pour lesquels on ne connaît ni l'usage ni la fonction. Ce changement de nom augmenterait les chances d'attirer des clients vers cette spécialité.

Les termes de l'expression elle-même posent problème. Selon Daniel Fabre, ces deux mots forment un oxymoron qui cause un obstacle primordial à la logique de la notion. Rationnellement, l'art peut-il être *populaire* ? Le milieu de l'art, comme tout ordre professionnel, s'est plutôt attaché à entretenir le caractère exclusif de ce domaine, en ce que l'activité artistique n'est donnée et accessible qu'à un groupe limité d'élus. Sur ce point, Hubert Damisch fait état de la nature problématique des œuvres créées en marge du système officiel de l'art. Il affirme que l'accessibilité de l'homme ordinaire au statut d'artiste fragilise l'histoire de l'art et ses instances de légitimation :

L'histoire de l'art a-t-elle à connaître de pareilles ruminations, qui ne doivent rien à l'imitation des travaux d'autrui [...] et ne sont obscures qu'à proportion de l'éclairage dont la culture honore ses propres productions ? Peut-elle même, cette histoire, en faire état sans se voir contestée dans son

⁶³³ Houze, entretien.

principe même, en tant qu'institution culturelle marquée au sceau d'une idéologie qui ne saurait admettre que la création d'art puisse être l'affaire de tout un chacun, [...] alors que la société s'emploie bien au contraire à la distribuer à qui de droit, sous les espèces de prétendus dons ? ⁶³⁴

L'art de l'homme du commun met à l'épreuve la structure épistémologique d'une histoire de l'art fondée sur les savoirs cumulatifs. Individualiste, ce créateur étranger à toute dynamique de mouvement ou de style, semble faire figure d'électron libre. Mikel Dufrenne note que l'inclusion de l'art populaire suscite une révision déchirante du concept d'art, de son extension et de sa compréhension. Une révision qu'il trouve néanmoins pertinente, par le seul fait que

la pratique populaire de l'art est à l'origine de l'art : tant que les artistes n'ont pas été reconnus comme tels, et les arts libéraux distingués des arts mécaniques, et plus tard nommés beaux-arts et réputés majeurs pour se distinguer encore des mineurs, ce sont les artisans, des ouvriers, qui ont produit les œuvres, c'est toute la collectivité qui a joué, dansé, chanté. Et cette pratique n'a cessé de se poursuivre dans les marges et dans l'ombre. ⁶³⁵

Pour l'instant, l'art populaire continue d'accuser un décalage significatif par rapport à l'art professionnel et à d'autres formes d'art (comme les arts décoratifs et l'art dit primitif) en histoire de l'art. Cette répartition des pratiques artistiques fait toutefois l'objet de changements graduels; certains conservateurs n'hésitent plus, dans le cadre d'expositions, à confronter les œuvres d'origines diverses. Progressivement, cette nomination devrait de moins en moins reposer « sur une hiérarchie des genres au sens traditionnel, car cette dernière tend à être remplacée par une classification évaluative en quelque sorte *interne*, à savoir que les œuvres sont jugées en fonction de leur mérite propre bien plus que par leur appartenance à un genre » ⁶³⁶.

2.5.2 Composition de l'autre monde de l'art

Au même titre que l'art brut, l'art naïf, l'art primitif ou l'*outsider art*, l'art populaire relève du champ élargi de l'art. Il appartient à cet autre monde de l'art, où gravitent les figures du sauvage, du fou, du naïf, de l'excentrique, du marginal, du

⁶³⁴ Hubert Damisch, « Art Brut », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

⁶³⁵ Mikel Dufrenne, in Souriau, p. 1159.

⁶³⁶ Rainer Rochlitz, in Roque, p. 25.

retraité (dépourvu de son statut de travailleur) et du patenté (de *patent* : bricoleur, inventeur).

Malgré leur diversité, les œuvres qui composent cet autre monde de l'art partagent « une esthétique et une poétique. Une esthétique, entendue comme sensibilité particulière au réel, et une poétique, comprise comme l'ensemble des moyens mis en œuvre pour forger une vision qui soit en même temps une formulation inédite du réel »⁶³⁷. Ces œuvres hétérodoxes ont en commun d'être réalisées par des autodidactes, des artistes non professionnels, dont l'engagement face à l'art révèlent une « position intérieure à découvrir et à définir »⁶³⁸, qui dépassent les cadres d'une pratique artistique ou d'un exercice de style au sens académique du terme. Cuisenier écrit que l'art populaire est « l'art des non-artistes, l'art de ceux pour qui la création artistique n'est ni une activité spécialisée, ni une occupation professionnelle socialement reconnue »⁶³⁹. Pour cette même raison, leur découverte est généralement due au hasard. Selon François-Marc Gagnon, ces œuvres ne doivent pas être assimilées à une forme de réalisme artistique maladroit, mais relèvent plutôt d'une adhésion des créateurs à un autre système de valeurs⁶⁴⁰. Howard Becker regroupe ces artistes populaires et naïfs sous le terme de « francs tireurs », s'attardant à la position singulière qu'ils observent par rapport aux mondes de l'art et à leur environnement social. Leur positionnement illustre une logique de distanciation⁶⁴¹ par rapport aux réseaux institués de l'art, qui les tient en dehors de la discipline artistique. Ils sont d'ailleurs relativement imperméables à l'intérêt que leur portent ces groupes et ces individus.

Si ces créateurs ne se définissent pas comme des artistes, le niveau d'implication voué à cette activité de création n'est pas négligeable. L'espace physique du domicile et du microcosme quotidien se charge progressivement de leurs interventions. Certains vont même jusqu'à constituer un environnement d'art

⁶³⁷ Guy Larroux, *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995, p. 116. Cité in P. Dubé, p. 220.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁶³⁹ Cuisenier, « Art populaire », *Encyclopædia Universalis*.

⁶⁴⁰ François-Marc Gagnon, « L'art des petites gens/The Art of the Little People », *Vie des arts*, vol. 18, no 74 (printemps 1974), p. 56-60 et p. 100-101. Cet article porte une réflexion sur l'exposition *L'art populaire : l'art naïf au Canada*, réalisée sous le commissariat de John Russell Harper, au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa.

⁶⁴¹ Raymond Montpetit, « Avant-propos. Des œuvres et des créations hors pair », in Valérie Rousseau, Jean Simard et Sarah Lombardi, *Chassé-croisé : art populaire et indisciplinés*, Montréal, Société des arts indisciplinés, 2002, p. 5.

(généralement défini en France et dans l'Europe francophone par les termes « habitants paysagistes » ou « anarchitectes »). L'art devient ainsi une façon de vivre, qui peut relever d'une catégorie que Foucault définit comme les « *techniques of the self* » ou les « arts de l'existence », en tant que « *those reflective and voluntary practices by which men not only set themselves rules of conduct, but seek to transform themselves, to change themselves in their singular being, and to make of their life into an œuvre that carries certain aesthetic values and meets certain stylistic criteria* »⁶⁴².

En raison de ces similarités, mais surtout de la liberté avec laquelle se sont constituées les collections privées et publiques à travers les décennies, les pratiques diversifiées qui composent cet autre monde de l'art tendent à se confondre. Attardons-nous à quelques définitions d'usage pour identifier les différentes postures associées à l'art brut, à l'art primitif, à l'art naïf et à l'*outsider art*, sur la base de leur comparaison avec l'art populaire. Nous verrons par ailleurs que ces notions, qui distinguent les œuvres sur la base des matériaux, selon le type de créateur et en fonction du contexte de leur découverte, induisent à leur tour une hiérarchie implicite.

L'aventure de l'**art brut** débute à l'été 1945, alors que Jean Dubuffet amorce une série de prospections systématiques qui le mènent graduellement à l'élaboration d'une collection et parallèlement de sa définition de l'art brut. Il établit une clause légale qui limite l'utilisation exclusive du terme aux seules activités de son association (la Compagnie de l'Art Brut), afin d'encadrer l'extension des frontières de la notion. Lucienne Peiry note qu'au début de ses investigations, Dubuffet « inscrit dans sa collection des pièces d'art populaire, des œuvres réalisées par des handicapés, des dessins d'enfants, de l'art primitif, ou tout art qui à ses yeux exprimait une forme de dissidence. On sent bien sa définition de l'art brut en devenir. Assez rapidement les choses s'éclaircissent et il voit une dissociation »⁶⁴³. Très tôt, il considère l'art populaire – autre même titre que l'art primitif et l'art naïf – comme une forme d'art collective. En 1949, il avance que les œuvres d'art brut sont des « ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu

⁶⁴² Michel Foucault, *The Use of Pleasure. The History of Sexuality: Volume Two*, Londres, Penguin, 1992, p. 10-11.

⁶⁴³ Lucienne Peiry, entretien avec V. Rousseau, Lausanne, 13 avril 2006. New York, archives de l'auteure.

ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythme, façon d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode »⁶⁴⁴. Ces œuvres sont le fait de détenus, de pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques, d'originaux, de marginaux ou de reclus imperméables aux normes et valeurs collectives (figures 2.5-2.6). Dans une tentative de dresser un portrait psychologique et social de ces créateurs, qui les distinguerait des artistes populaires, Michel Thévoz déclare, usant d'une formulation imagée et convaincante :

L'art populaire n'a pas le caractère insurrectionnel de l'art brut. [...] L'art brut est intempestif. Dubuffet parle de ces auteurs d'art brut qui se plaisent parfois à interloquer. Ils prennent l'initiative du malentendu. L'autre est totalement éconduit. Leurs systèmes ne sont non seulement plus communicables, mais se nourrissent et se relancent de cette incommunicabilité. Ces systèmes sont faits pour ne pas être compris.⁶⁴⁵

Lucienne Peiry ajoute : « Chez la plupart de ces auteurs, il n'y a pas de destinataire, au sens habituel du terme. Ce sont des créations de l'ombre. »⁶⁴⁶ Bruno Montpied écrit pour sa part que l'art brut « est une forme hyper-individualisée et réprimée de la créativité populaire qui survit à l'anéantissement des liens communautaires »⁶⁴⁷. La dimension consensuelle l'art populaire, qui émerge de ces différents propos, est par ailleurs dévaluée par un certain public, au profit de l'individualité des auteurs d'art brut, comparable sur ce point aux artistes professionnels. Associée aux valeurs de continuité et de respect des traditions, cette posture s'oppose à la dimension pathologique de l'art brut, où il est question d'une rupture sociale et d'univers troubles. Questionnée sur l'absence d'œuvres d'art brut dans leur musée privé, Jacqueline Humbert explique qu'ils ont choisi de s'entourer d'objets « joyeux » qui n'évoquent pas le côté sombre de l'homme...

La confusion entre art populaire et **art primitif** est moins prégnante, en raison de la délimitation des frontières culturelles et géographiques qui leur sont respectivement attribuées. Si les disciplines du folklore et de l'ethnologie ont été

⁶⁴⁴ Dubuffet, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », in Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1967, p. 201-202. Texte manifeste figurant dans le catalogue de l'exposition collective organisée en octobre 1949 à la Galerie René Drouin à Paris.

⁶⁴⁵ Thévoz, entretien.

⁶⁴⁶ Peiry, entretien.

⁶⁴⁷ Montpied, « Formes pures de l'émerveillement », p. 57.

favorables à l'art populaire, l'anthropologie s'est tournée vers les créations des sociétés primitives. Ensemble, ils ont investi les territoires de l'altérité – l'un indigène, l'autre exotique. Le premier est opposé à l'art savant et l'autre à l'art occidental. Sur le marché de l'art, chacun de ces groupes connaît une double division : l'art primitif *pré-contact* est plus onéreux et prisé pour ses vertus de pureté que celui *contaminé* par la culture occidentale. Avec la même valeur accordée à l'isolement, et l'illusion qu'il s'agit de mondes figés et repliés sur eux-mêmes, l'art populaire issu de sociétés traditionnelles et rurales est privilégié par rapport à l'art populaire réalisé en milieu urbain. Donnant l'exemple de stéréotypes racistes et sociaux, Henry Glassie rapporte : « *Fine art is the art of pale wealthy people, folk art is the art of pale poor people, and primitive art is the art of dark people.* »⁶⁴⁸ Suivant cette idée, l'art populaire peut être considéré comme « *a by-product of progress, just as primitive art is an artifact of colonialism* »⁶⁴⁹. Les vertus communautaires et sacrées, attribuées au domaine de l'art populaire et aux peuples primitifs, apparaissent comme des survivances du passé. L'ouverture en 1999 au Louvre, au Palais des Sessions (figure 2.7), d'une exposition sur les « arts premiers »⁶⁵⁰ inaugure une nouvelle façon de nommer l'art primitif, qui suggère du coup une élévation hiérarchique de cette catégorie. Cette tactique s'accompagne d'une triple forme d'épuration des artefacts présentés : par le *nettoyage*⁶⁵¹ dont certaines pièces ont été l'objet, par l'importation des modes muséographiques propres au domaine des beaux-arts, et enfin par le processus de sélection serré (perte de leur relation avec d'autres objets environnants). Michèle Coquet reproche que l'on ait sciemment privilégié la sculpture – considérée comme un art noble avec la peinture et l'architecture – et enlevé ce qui pourrait relever de l'artisanat et des arts mineurs. Les objets *utiles* sont ainsi dévalorisés, sauf les objets relatifs aux rituels, généralement prisés et intronisés au statut d'œuvre d'art. Pour elle, il s'agit d'une « opération intellectuelle et

⁶⁴⁸ Glassie, p. 250.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁵⁰ Thévoz note que l'expression « art premier » « est un euphémisme impropre qui exhorte une culpabilité ethnocentrique et colonisatrice de l'Occident », in « Plaidoyer pour une ethnographie absolue », Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dirs. publ.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), 2002, p. 236. Les appellations pour définir ces œuvres sont variées et se prêtent au jeu des interprétations : « arts lointains », « art tribal », « œuvres d'art issues de sociétés non-occidentales ou sans écriture », « œuvres d'art issues de sociétés de tradition orale ».

⁶⁵¹ Certains marchands et collectionneurs n'ont pas hésité à modifier l'apparence des œuvres, enlevant les parures végétales ou polissant les surfaces d'une patine pour mousser la valeur des pièces.

esthétique ressortant à un geste d'appropriation totale »⁶⁵². Il n'en demeure pas moins que ces stratégies ont un impact sur l'éclosion du marché de l'art primitif. En plus de l'attention gouvernementale portée à ces œuvres, une scission définitive se dessine avec les processus d'institution de l'art populaire.

Contrairement à l'art primitif, l'art naïf chevauche le territoire culturel et géographique de l'art populaire, de sorte qu'ils sont parfois confondus. Les puristes affirment que l'art naïf correspond à une période très particulière de l'histoire culturelle européenne. En France, l'âge d'or de l'art naïf est situé entre l'entre-deux-guerres et la fin de la III^e République, de 1918 à 1940, au moment où une fraction importante de la population accède soudainement au grand savoir, mais le transcrit avec un certain décalage. L'art naïf s'inscrit dans une période de bouleversement de la structure sociale qui annonce parallèlement une libération du temps. De nouveaux artistes, essentiellement des peintres, puisent une riche imagerie dans les éditions républicaines comme *Le Magasin Pittoresque*, *La Veillée des Chaumières* ou *Le Monde Illustré*. Ils propagent une image rêvée, personnelle, positive et bucolique de la France, qui exalte la beauté de ses monuments et de ses paysages. Leurs travaux, des peintures sur toile exclusivement figuratives, se présentent comme des chroniques. Les Henri Rousseau, Hector Hyppolite, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant et Séraphine Louis dite de Senlis (figure 2.8) maintiennent tous un certain lien avec la tradition artistique, ce qui n'est pas le cas de l'art populaire. L'art naïf est privilégié en raison des grands noms attachés à ce champ, des médiums (l'art populaire se présente souvent sous la forme de sculptures faites de matériaux non noble, alors que l'art naïf est généralement pictural) et des qualités attachées à la représentation. Les artistes qui aujourd'hui usent des codes et des stéréotypes de l'art naïf ne relèvent pas pour autant de cette catégorie. Il serait d'ailleurs paradoxal d'être à la fois naïf et de revendiquer cette posture. L'art naïf n'est pas un mouvement et les artistes qui y sont associés, souvent à rebours, œuvrent en toute indépendance.

Le terme *outsider art* fait son apparition en 1972 en page titre d'un ouvrage de Roger Cardinal, précisément dans la foulée de l'engouement pour l'art brut. Les restrictions terminologiques imposées par Dubuffet pourraient avoir suscité

⁶⁵² Coquet, « Heurts et malheurs des arts exotiques », p. 301.

l'éclosion de nouvelles appellations moins limitatives pour définir les œuvres situées en périphéries de l'art populaire et en dehors du champ de l'art professionnel. Par exemple, l'Atelier Jacob à Paris, qui ouvre ses portes en 1971, favorise le terme d'« art hors-les-normes » (popularisé par les mêmes propriétaires, lorsqu'ils fondent La Fabuloserie à Dicy en 1983). Durant cette période, Dubuffet développe une seconde collection, une collection annexe appelée la « Neuve Invention », dans laquelle il place les créations problématiques mais significatives qui selon lui ne relèvent pas complètement de l'art brut, comme certaines pièces d'art populaire⁶⁵³. En 1978, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris inaugure l'exposition *Les Singuliers de l'art*. Le terme s'impose, comme ceux, notamment, d'« art visionnaire » et d'« art indiscipliné » (figure 2.9). Sur le plan des références, de la nature des œuvres réalisées, des techniques, des milieux d'émergence et des créateurs, les œuvres associées à ces nombreux termes constituent le volet contemporain de l'art populaire (figure 2.10).

2.5.3 Art et utilité

L'art populaire réunit régulièrement des objets possédant une dimension utilitaire, ce qui influence, souvent négativement, son statut et sa réception auprès des publics artistiques. Examinons cet aspect.

Le terme *art*, issu du latin *ars*, *artis*, renvoie à l'idée de talent, de science et de métier. André Desvallées rappelle que « lorsque nos anciens parlaient de l'art du forgeron ou de l'art du menuisier, c'était autant, sinon plus, la technique qu'ils voulaient évoquer, qu'une approche esthétique de ces métiers. Pour eux, technique et art ne faisaient qu'un »⁶⁵⁴. Graduellement, la professionnalisation du domaine de l'art conduit au 20^e siècle à son affirmation comme discipline autonome, accordant la primauté aux beaux-arts, destinés à l'esprit et à la vue, à *l'art pour l'art*, devant d'autres formes d'art situées en dehors des réseaux artistiques officiels, chargés

⁶⁵³ Au début de ses prospections, Dubuffet s'intéresse à l'art populaire ainsi qu'à l'art des enfants. Il écrit : « Je ne veux pas commencer avec mes fous. Je veux commencer par de l'art populaire où la folie proprement dite n'intervient pas, et j'amènerai mes fous après. » Dubuffet, lettre à René Auberjonois, janvier 1947, cité in Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 93.

⁶⁵⁴ Desvallées et Rivière, p. 6.

d'une dimension quotidienne, mécanique et utilitaire, notamment les métiers d'art, les arts décoratifs, le design et bien sûr l'art populaire.

Dans la *Nouvelle histoire universelle de l'art*, publiée en 1932, Henri Clouzot, regroupe sous le terme d'art populaire les « objets de la culture matérielle qui, de par leur forme, leur couleur et leur décoration, présentaient une grande valeur esthétique propre – y compris les outils et instruments de travail »⁶⁵⁵. Dans sa présentation des collections d'art populaire du MNATP éditée en 1987, Jean Cuisenier affirme que la forme de ces objets particuliers est nécessairement adaptée à leur fonction, et que leurs concepteurs en sont normalement les usagers. « Ce qui peut, dit-il, au premier regard paraître un décor peut se révéler au bout du compte, en premier lieu, une réponse à un problème technique. [...] Les œuvres d'art populaire des 18^e et 19^e siècles qui manifestaient une ambition esthétique primordiale conservaient une fonction utilitaire, même si celle-ci était moins matérielle que celle des œuvres ressortissant aux arts appliqués. »⁶⁵⁶ Les ouvrages d'art auxquels l'auteur renvoie requièrent l'apprentissage de savoir-faire et des habiletés particulières. L'exemple donné par le collectionneur Ralph Price s'accorde avec cette idée : se référant à une girouette (créée au 20^e siècle) en forme de coq, il écrit que ce n'est pas à des fins strictement artistiques que le créateur pare l'oiseau d'une énorme queue, mais pour que celle-ci capte au mieux l'énergie du vent : « *What they are expressing and what they are communicating are often two different things.* »⁶⁵⁷

Pour André Leroi-Gourhan, cette distinction est superficielle, puisqu'il n'y a d'autre art qu'utilitaire. Arthur Danto développe aussi cette idée :

Jusqu'à une époque très récente, les œuvres d'art ont joui d'une identité double, en premier lieu comme objets utilitaires et pratiques, et ensuite comme vecteurs d'une signification spirituelle. L'attitude contemporaine envers l'art se caractérise par la présomption qu'il est sans contexte, comme si un objet ne pouvait pas relever de l'art s'il a une utilité. Dans la société contemporaine, il est difficile de voir ou de dire quelle est la fonction de l'art, à part celle d'être de l'art. Nos musées reflètent d'ailleurs cette attitude : exposées à une lumière cruelle, les œuvres sont épinglées sur les murs nus de galeries fermées sur elles-mêmes : seule compte notre réaction à des œuvres, considérées non pas comme faisant partie d'une réalité plus vaste, mais

⁶⁵⁵ Publié sous la direction de Marcel Aubert et Émile Mâle.

⁶⁵⁶ Cuisenier et Tricornot, p. 143 et p. 153-154.

⁶⁵⁷ Ralph Price, cité in Murray, « The Price Folk Art Collection », p. 38.

uniquement comme des présences contenues en elles-mêmes et offertes à la consommation⁶⁵⁸.

Dans le contexte de telles lectures, l'art populaire ne serait ni plus ni moins utilitaire ou fonctionnel que ne l'est l'art professionnel. Cette confusion trouve son origine dans son ancrage à la quotidienneté et à la vie usuelle, puisqu'il se développe souvent parallèlement à l'exercice d'un métier autre que celui de l'art. S'il exprime une vision personnelle ou tient une fonction spirituelle dirigée vers les membres d'une communauté définie, l'art contemporain n'en consolide pas moins d'autres formes d'usage : il édifie et cimente un réseau complexe de relations dans une communauté donnée, où sont partagés des valeurs, des intérêts et des goûts. Dans ces cas, l'exposition offre prestige et consécration, accompagnée de vernissages, d'articles destinés aux magazines spécialisés, d'études et de l'établissement d'une cote sur le marché de l'art, au même titre qu'un rite de passage et autres rituels d'adhésion. En somme, la plus grande distinction ne concerne ni l'utilité, la fonctionnalité ou même l'intentionnalité de l'artiste, mais le milieu (ou la communauté, ou l'individu) destinataire : importe ici l'idée de s'inscrire ou non dans une tradition artistique, auquel s'ajoutent des nuances liées aux choix des matériaux et aux procédés de création qui dépendent du parcours personnel, des apprentissages, des aptitudes, des capacités et du cheminement professionnel de chaque individu.

La dimension usuelle et utilitaire paraît ainsi relative, comme dans cette remarque de Focillon, qui perçoit « l'écart profond entre l'idée d'un art désintéressé, supérieur et libre, qui crée pour le plaisir de petits univers inutiles, et, d'autre part, l'idée d'un art lié à la fonction, à l'objet, aux commodités de l'existence, un art qui sert, comme la loi morale, comme la technique religieuse »⁶⁵⁹. Les boîtes à musique habitées d'automates d'Alphonse Grenier, la canne du berger ornementée de rosaces et de motifs géométriques, l'ex-voto brésilien, la croix de marinier (figure 2.11) ou la chaise de dentellière surchargée de rosaces (figure 2.12), rappellent que la diversité de l'art populaire est un fait capital qu'il devient convenu d'opposer à la non fonctionnalité des œuvres savantes.

⁶⁵⁸ Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996, p. 150.

⁶⁵⁹ Focillon, p. XIV.

2.5.4 Mobilité des frontières de l'art

L'extension des frontières de l'art et la révision du statut de l'artiste sont des faits constitutifs de la discipline de l'histoire de l'art depuis la Renaissance. Les sciences cognitives, la sociologie et l'anthropologie ont, parmi d'autres disciplines, participé au remaniement du champ par l'inclusion d'autres approches méthodologiques et l'observation d'objets jusqu'alors marginalisés, apportant une compréhension plus globale et dynamique du domaine esthétique et visuel. Qu'en est-il de l'inclusion de l'art populaire ?

La contribution d'Aloïs Riegl (1858-1905) participe de cet intérêt nouveau à la fin du 19^e siècle pour les pratiques réputées mineures, les « arts décadents » et les zones d'ombre de l'histoire. On refuse alors de concevoir la succession des époques et des styles selon un déroulement unifié. Si dans ses travaux sur le « vouloir artistique » (*kunstwollen*), Riegl s'intéresse à ce type d'objets, « c'est qu'il écrit à un moment où le paradigme antique cesse d'être reçu par la conscience européenne comme la seule nature de l'art »⁶⁶⁰. Le paradigme de l'imitation de la nature envisagé comme renaissance de la culture antique est en train de laisser la place à un intérêt pour le non-figuratif. De même, l'ornementation et la rudesse primitive de l'art paléochrétien commencent à être appréciées sur la base d'une norme du style différente, où l'illusion de la nature cède le pas à la forme déliée de toute vocation mimétique. Comme l'écrit Jacques Aumont, « Riegl [...] n'en a pas moins démontré qu'il n'y a pas de norme esthétique absolue, et que ce qui ne correspond pas à notre goût a cependant une raison d'être historique, une nécessité interne »⁶⁶¹. Il affirme que « l'homme a créé les ornements d'une manière consciente, et il démontre, notamment pour les arts textiles, que l'impulsion ne vient pas de la technique, mais d'une "volonté d'art" »⁶⁶². Ainsi, la forme répond à des principes distincts de ceux qui commandent les questions de contenu. Avec *Stilfragen*⁶⁶³, Riegl s'attaque au déterminisme de la théorie de Gottfried Semper selon laquelle le style est tributaire

⁶⁶⁰ Article non signé, « L'art a-t-il une histoire », site du Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées (CERPHI), 2006-2007, <http://cerphi.net/lec/art4.htm>. Consulté le 23 mai 2009.

⁶⁶¹ Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Paris / Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, p. 160.

⁶⁶² *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

⁶⁶³ Sa publication, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* [*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*], est publiée à Vienne en 1893. L'édition de 1992 paraît à Paris chez Hazan, préfacée par Hubert Damisch.

de la matière, de la technique et de la fonction. Il envisage plutôt « l'art comme intention, comme projection spécifiquement formelle et expressive »⁶⁶⁴. Cette publication, qui explore l'ornement et la composition des tapis orientaux, ainsi que *Spätrömische Kunstindustrie* (Vienne, 1901, traduit par *Late Roman art industry*), qui réfère à des objets modestes pour introduire la relativité des valeurs esthétiques, conduisent tous les deux des investigations dans des domaines non classiques, intégrant sans préjugé de valeur les chefs-d'œuvre universellement admis, l'art populaire et les œuvres de différentes sociétés. L'approche formaliste de la discipline de l'histoire de l'art soutenue par Riegl connaît ses suites avec Wölfflin, Gombrich et Focillon. L'art populaire, ainsi que d'autres productions jugées secondaires dans la grande histoire de l'art, sont prises à témoin et deviennent des objets d'analyse.

Focillon s'est montré ouvert aux différentes cultures du monde, évoquant plus d'une fois le caractère universel de l'art. Dans *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles* (1927), il fait clairement état de la volonté d'élargir les territoires de l'art, en les libérant de la vieille notion d'école. Selon lui, les arts populaires doivent être vus comme des particularismes artistiques, ayant pour enjeu la réhabilitation d'identités culturelles authentiques. On ne se surprend pas qu'il encourage la création de musées d'arts populaires, où sont exposées des œuvres qui témoignent d'une identité autochtone et dans lesquelles sont réconciliés l'universalité de la forme et les particularismes qui la colorent.

Ce mouvement d'élargissement des frontières de l'art est également redevable à Aby Warburg (1866-1929), dont la méthode qu'il développe refuse la dichotomie traditionnelle entre forme et contenu. Privilégiant l'observation empirique, il valorise la fonction sociale de l'œuvre et lie l'image au système de représentation qui lui est contemporain. Il est le premier à faire de la survivance le motif central de son approche anthropologique de l'art occidental. Attaché « à la compréhension du contexte culturel et sociologique dans lequel les œuvres étaient conçues et perçues, ainsi qu'aux pratiques sociales et rituelles dans le réseau desquelles elles étaient prises et que leur création stimulait »⁶⁶⁵, il s'est rendu en Arizona et au Nouveau-Mexique en 1895-1896 pour assister à des performances cérémoniales chez les Hopis. Selon Maurice Brock,

⁶⁶⁴ *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

⁶⁶⁵ Coquet, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », p. 367.

Warburg ne faisait pourtant pas de l'art la simple conséquence d'une situation historique : l'art est un facteur du complexe culturel, à la définition et à la perception duquel il contribue de manière essentielle. [...] Toute production d'images est un choix entre des styles et des traditions, qui nous renseigne, avec l'aide des textes, sur le style de vie, la mentalité de l'artiste et du commanditaire. L'histoire de l'art, ou, mieux, la psychologie historique de l'expression humaine analyse les fonctions des images dans la vie concrète d'une société travaillée par des forces opposées. Aucun critère esthétique, aucune hiérarchie entre arts nobles et arts appliqués, n'intervient : Warburg étudie ainsi les médiocres illustrations de libelles prophétiques et s'intéresse autant aux significations d'un portrait, d'une chapelle, qu'à celles de costumes d'*intermezzi*, ou de gravures à coller. Un décloisonnement entre les genres s'impose, pour constituer une véritable science de la culture.⁶⁶⁶

Pour lui, l'œuvre ne peut être envisagée comme

une totalité close, mais (comme) une juxtaposition d'éléments en tension que l'interprétation ne doit pas estomper et peut même prétendre révéler. L'art de Botticelli, comme celui des peintres qui s'en sont inspirés, mêle les différents niveaux de culture, aristocratique et populaire; il associe les références mythologiques au tissu de l'existence quotidienne, de sorte que des documents et des œuvres ressurgit aux yeux de l'observateur moderne, la teneur de la vie florentine sous une forme transfigurée.⁶⁶⁷

Chez Warburg, l'art populaire n'est évidemment pas étudié comme un matériau isolé. Il nous semble toutefois important, pour notre recherche, de référer à sa conception anthropologique de l'art, qui englobe sans discrimination de genre et de classe une diversité de pratiques.

La tendance marxiste en histoire de l'art fait à son tour une place à l'art populaire et au potentiel créateur de l'homme du commun, alléguant que le cours de l'histoire est déterminé par les conditions matérielles d'existence et par la lutte des classes. Paul Éluard écrit que « dans une société communiste, il n'y a pas des peintres, mais tout au plus des hommes qui, entre autres, font de la peinture »⁶⁶⁸. Selon cette doctrine, l'art cesse d'être le travail exclusif des spécialistes, en faveur des principes d'égalité entre les individus et de la disparition des hiérarchies. En 1920, Lénine soutient « haut et fort que l'art appartient au peuple, qu'il prend ses racines dans la masse des travailleurs, que ce sont ces derniers qui doivent le comprendre et

⁶⁶⁶ Maurice Brock, « Warburg », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

⁶⁶⁷ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 77.

⁶⁶⁸ Paul Éluard, *Anthologie des écrits sur l'art*, Paris, Cercle d'Art, 1972, p. 57.

l'aimer et qu'il doit être pour cela en accord avec leurs sentiments et aspirations »⁶⁶⁹. Ce n'est donc pas un hasard si ce sont « les pays communistes et les pays habités par les valeurs communistes (qui) ont élaboré la plus grande littérature sur les arts populaires. Au nom du marxisme, la dictature du prolétariat met en valeur la culture populaire en tant que telle, l'art du peuple contre l'art de l'aristocratie, des classes dominantes et du clergé »⁶⁷⁰. Selon Jean-Hubert Martin, cet intérêt pour le populaire correspond ni plus ni moins à une forme de « revanche du pauvre ». Il poursuit : « Il y a dans ces productions un fond artistique très vivant [...] qui peut avoir à un moment donné une valeur analogue à l'art savant. [...] Par exemple, Dada voulait casser cette hiérarchie et cette échelle des valeurs, avec toujours la possibilité que le type du coin [l'homme du commun] puisse arriver à une certaine visibilité et une certaine notoriété. »⁶⁷¹

Par sa nature, son ancrage particulier et ses destinataires, l'art populaire trouve une meilleure place au sein d'une histoire de l'art considérée comme un rameau de l'histoire culturelle, où l'histoire des images est vue comme une discipline de l'étude des sciences sociales. Si cette approche permet en quelque sorte de transgresser la polarité traditionnelle entre *high art* et *low art*, certains historiens de l'art, comme Georges Roque, questionnent pour leur part la pertinence de transformer l'histoire de l'art en une histoire des images, qui justement n'évacue en rien la hiérarchisation. Roque écrit que la

culture visuelle participe aussi, même si ceux qui s'en réclament s'en défendent, d'une sorte de *tout-visuel*, de l'idée d'une libre circulation des images à l'ère de la globalisation, idée qui, loin d'effacer les hiérarchies, ne fait qu'exacerber les processus de décontextualisation qui est une des procédures principales qui caractérisent l'art *majeur* en général et le fonctionnement des images visuelles sur Internet en particulier⁶⁷².

Les expositions de Jean-Hubert Martin, et celles auparavant de Harald Szeemann, illustrent bien ce type de tensions présentes dans une application muséologique. En brouillant les frontières artistiques, ces commissaires cherchent à offrir une

⁶⁶⁹ L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2002, p. 131.

⁶⁷⁰ Martin, entretien.

⁶⁷¹ Martin, entretien.

⁶⁷² Roque, p. 12.

perspective artistique plus universelle. Questionné sur la Troisième Biennale en art contemporain de Moscou de 2009, dont il assure le commissariat, Martin explique :

*For decades, when we thought about art, we defined art by excluding the rest. To define itself, art had to exclude other art. [...] We are now part of the famous globalization movement and we have a long history of relations with other cultures. [...] Very often I'm criticized for showing works that are not contemporary art. They say this is not art. They belong to anthropology or ethnology. [...] It's just visual expression, if we call it art, it's the way one human being communicates with other human beings. My understanding of art is much broader, much wider than the usual definition of the Western contemporary art.*⁶⁷³

Puisque l'art populaire interpelle les questions de classes, de fonctions, d'assimilation des images par les artistes, de communautés d'attache et de réseaux de réception, il nous permet de réfléchir sur la nature de l'art et les frontières traditionnelles de l'histoire de l'art, dans une perspective internationale.

2.5.5 Impopularité de l'art populaire

De façon rétroactive, nous constatons que l'art populaire a généralement été *impopulaire*, relégué à un succès d'estime périodique. Comment expliquer cette relative « amnésie »⁶⁷⁴ entourant le développement des connaissances sur le sujet et sa lente institutionnalisation ? Désintérêt, dépréciation, inconfort, négation, refoulement ? Ce silence ou ce malaise, dissimulé derrière les traits de l'oubli, n'est-il pas révélateur pour la compréhension de la notion et celle de sa difficile institutionnalisation ?

Un succès d'estime

L'art populaire – de ses formes traditionnelles à ses productions plus singulières – a de tout temps été recherché par un public limité, et sous-estimé comme champ d'étude, notamment en histoire de l'art. À ce propos, Richard Shusterman émet le constat suivant :

⁶⁷³ Jean-Hubert Martin, cité in Ksenia Galouchko, « 3rd Art Biennale Imports Unknown World », *The Moscow Times*, 22 septembre 2009.

⁶⁷⁴ Alors que l'on parle d'« abus patrimonial », Di Méo mentionne « qu'il conviendrait aussi de signaler d'innombrables amnésies patrimoniales qui ont un sens, toute une palette d'objets et d'œuvres, de lieux et de territoires, de monuments et d'édifices, de paysages, d'événements, de faits et de savoirs, de cultures particulières qui ont gagné ce statut ». In Di Méo, p. 17.

(P)opulaire, l'art qui porte ce nom ne l'est pas vraiment auprès des philosophes et des théoriciens de la culture, du moins dans leur vie professionnelle. Quand il n'est pas ignoré avec superbe, il se voit reprocher son manque de goût et de finesse, et jeté à la poubelle de l'histoire de l'art. [...] La raison la plus profonde et la plus urgente de défendre l'art populaire est qu'il nous procure (même à nous, les intellectuels) une trop grande satisfaction esthétique pour tolérer qu'on lui reproche d'être dégradé, déshumanisé et esthétiquement illégitimé. L'accuser de ne convenir qu'au goût grossier et à l'esprit vulgaire des masses ignorantes et manipulées revient à nous dresser non seulement contre le reste de notre communauté, mais contre nous-mêmes. Nous sommes voués à dédaigner les choses qui nous donnent du plaisir et à avoir honte du plaisir qu'elle nous donnent.⁶⁷⁵

Le public à même d'apprécier l'art populaire est essentiellement situé en dehors de l'entourage immédiat de l'artiste. Dans le milieu muséal, sa vitalité ne dépend rarement ou jamais de politiques d'acquisition ciblées, mais repose essentiellement sur les efforts exceptionnels de quelques professionnels à l'interne, intéressés (souvent personnellement) à l'art populaire en dilettante. Nés de l'engouement des provincialistes, des régionalistes et des artistes locaux, les musées régionaux et locaux voués à l'art populaire, qui émergent en France à la fin du 19^e siècle (Museon Arlaten à Arles, Musée régional d'ethnographie de Quimper, Musée de la Société du costume poitevin à Niort, Musée d'ethnographie et d'art populaire du Vieux-Honfleur), ont eu des destins aléatoires. Citons l'exemple rapporté par Arnold Van Gennep, concernant l'appel public lancé par Frédéric Mistral dans l'*Aioli* en 1906, pour inciter la création d'une collection provençale au Museon Arlaten. Le comité constitué, dit-il, n'a rien fait, forçant Mistral à prendre le projet à son compte en réinjectant la somme du prix Nobel de littérature qui lui a été attribuée, dans la réorganisation de ce musée. Ce revirement de situation, qui permet à l'établissement de sortir de la précarité, n'est que temporaire. Van Gennep note que « depuis on s'en est désintéressé, pour ne pas dire plus, bien que les littérateurs et les journalistes en aient tiré de la copie. Lors de ma dernière visite [...], la couche de poussière était médiévale, ou plus »⁶⁷⁶. Les muséologues, tout comme les chercheurs et les amateurs éclairés qui s'y sont impliqués, l'ont fait de façon périphérique et leurs travaux ont suscité des réactions négligeables, sans véritable

⁶⁷⁵ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, p. 138.

⁶⁷⁶ Arnold Van Gennep, sans titre, s. d. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

relais sur cette matière dans la communauté scientifique⁶⁷⁷. Devant la richesse de la collection de Ralph et Patricia Price cédée au MCC, Joan Murray déplore que l'art populaire soit « *a considerably neglected aspect of our culture* ». Le qualificatif se retrouve aussi dans le numéro unique de la revue de l'association (dont l'existence est tout aussi courte) de Pierre Théberge et Greg Curnoe vouée à l'exploration de l'art populaire, intitulée *La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada* (1974).

En France et au Canada, aucun musée ne possède de conservateur *spécialisé* en art populaire, attiré à une collection d'art populaire. Dans les années 1970, le Centre canadien d'étude sur la culture traditionnelle (CCECT) affecte Magnus Einarsson au domaine, mais son poste n'y est pas officiellement assigné, malgré l'intérêt marqué par la haute direction d'alors pour l'art populaire. En France, le MNATP, chargé de la mise en valeur de ce patrimoine, n'a jamais eu les moyens de ses ambitions⁶⁷⁸, et n'a jamais développé une expertise particulière en la matière. Experte en art populaire français depuis 1981, Martine Houze affirme que les expositions du MNATP l'ont d'ailleurs souvent laissée perplexe : « Il fallait se référer au catalogue, souvent très décevant, pour comprendre où les conservateurs voulaient en arriver. On notait un manque de connaissance évident sur l'objet. »⁶⁷⁹ L'emplacement du MNATP n'a rien pour améliorer le sort de l'art populaire : si l'établissement préalable au Palais de Chaillot (qui se voulait initialement temporaire) est inadapté et révélateur d'un rapport hiérarchique, la localisation du deuxième n'est guère mieux. Excentré (situé dans la partie nord du Bois de Boulogne), il a tout pour envier la situation bien plus centrale des grands musées des beaux-arts au cœur de Paris. En dépit du potentiel touristique qu'on lui prête alors,

⁶⁷⁷ Pensons aux publications sur l'art populaire d'Adolphe Riff, aux *Manuels du folklore français* d'Arnold Van Gennep (marginalisé, il n'a jamais eu de poste permanent dans un musée ou une université) ou aux contributions inachevées laissées par certains historiens d'art à la fin de leur vie. Lors de la défense d'une thèse en France portant sur une église des Pyrénées recouvertes de fresques et de peintures murales, Daniel Fabre rapporte que Daniel Arasse avait manifesté l'intérêt d'explorer plus avant les églises alpestres, avant qu'il ne décède.

⁶⁷⁸ Le MNATP tire d'ailleurs de l'arrière durant toute son existence, luttant incessamment pour sa survie financière, visiblement défavorisé par le ministère de la Culture.

⁶⁷⁹ Houze, entretien. En contrepartie, elle affirme que le Musée de l'Homme l'a de loin inspirée dans sa profession : « Pendant des années j'y suis allée tous les weekends, j'ai découvert la Turquie, la Laponie, l'Allemagne par le biais d'objets absolument remarquables, un peu poussiéreux, mais cette présentation me convenait tout à fait. » Elle regrette que l'on ait pu davantage conserver ce type de muséographies « généreuses » : « Il aurait fallu mettre sous cloche de verre certains musées du 19^e siècle. Au Musée de Sens, par exemple, on voyait des animaux naturalisés, des haches en pierre polie [...]. On rentrait dans des cavernes d'Ali Baba. »

le MNATP est peu fréquenté. Jean-Hubert Martin regrette la « tragique destinée » de l'institution :

La muséographie de Georges Henri Rivière, saluée par tout le monde au moment de sa conception, fut considérée comme obsolète trente ans plus tard. On voulait tout refaire, sous prétexte que ça ne convenait plus. [...] J'y aurais réfléchi plus longuement avant d'éliminer cette structure. Rivière était un homme très fin, qui avait un sens esthétique remarquable. Je comprends qu'il y ait des modes dans la muséologie, qu'on ait envie de présenter les choses autrement. C'était tout de même très fort et son approche tenait la route. La baisse d'achalandage n'était pas due à la muséologie, mais au mauvais emplacement du musée. C'était un handicap majeur. On imaginait à l'époque que ça allait fonctionner avec les loisirs, le parc et le jardin d'acclimatation à côté, qui n'a jamais marché.⁶⁸⁰

Martine Houze rapporte que les musées qui se sont intéressés à l'art populaire, comme le Musée de Nantes, font l'objet de fermeture ou de changements d'orientation. Citant les cas du Musée de Rennes et du Musée de Quimper, elle remarque que l'embauche de nouveaux conservateurs inexpérimentés en la matière suscite la mise en réserve de plusieurs objets et un virage vers la création d'expositions en art contemporain.

Parmi les ouvrages sur l'art populaire publiés en France au cours des 30 dernières années, on retrouve un pourcentage élevé de catalogues de vente. Ces titres donnent du marché l'image d'un champ essentiellement composé d'œuvres créées avant les années 1950. Seuls les petits musées privés, situés à l'écart des grands centres (comme le Musée des arts populaires de Laduz et La Fabuloserie), semblent avoir assuré un rôle prépondérant dans la stimulation des connaissances sur le sujet, par l'édition d'études et de catalogues d'exposition.

En son temps déjà, Van Gennep tente d'expliquer le retard accusé par la France dans le domaine des musées de folklore, de même que dans la reconnaissance timide et tardive de l'art populaire :

Alors que dans tous les pays de l'Europe s'est de tout temps manifesté un intérêt puissant pour les diverses productions artistiques du peuple, en France cet intérêt ne s'est éveillé que depuis une vingtaine d'années à peine; et nous n'avons pas à opposer aux belles publications allemandes, scandinaves, autrichiennes, roumaines, etc, un traité d'ensemble sur nos ARTS POPULAIRES. Pourtant un examen superficiel des collections de nos musées de province, des collections particulières et de l'intérieur des paysans

⁶⁸⁰ Martin, entretien.

de certaines de nos régions, comme la Bretagne, prouve que nous n'avons jamais été inférieurs aux autres pays dans la production artistique rurale. Notre but premier est de mettre en valeur cette richesse insoupçonnée encore du grand public et qui n'était appréciée à sa juste valeur que par des amateurs bien rares et par des curieux de choses anciennes.⁶⁸¹

Van Gennep identifie deux causes d'échec : la première consiste en

l'opposition manifeste par les archéologues et les historiens à l'étude directe de la vie populaire contemporaine, opposition qui se manifesta aussi en linguistique contre l'étude autonome des dialectes et patois. Une autre cause est la discontinuité des faits eux-mêmes. Dans la plupart des États de l'Europe, la vie populaire dans ses manifestations diverses a passé insensiblement de la période préhistorique à la période actuelle. Le fait est frappant par exemple dans les pays scandinaves, dans les pays slaves et dans les pays balkaniques. Là le folklore n'est pas séparé des débuts de la civilisation locale par des scissions successives. La continuité est telle que le décor de l'âge de Bronze ou le décor byzantin se sont perpétués sur le bois, le métal, la poterie, dans le tissage et la broderie; même les ustensiles courants sont restés les mêmes. Et il est naturel que les Danois, les Suédois et les Norvégiens qui voulurent connaître la vie de leurs ancêtres n'eurent qu'à rassembler les objets en usage encore de leur temps⁶⁸².

L'art populaire, impopulaire auprès du public? Selon Jean-François Blanchette, conservateur au MCC à Gatineau, la direction de son établissement croit à tort que le public manifeste un intérêt notable pour l'art populaire. Il faut dire que 40% de la clientèle du MCC provient de l'étranger et que ces touristes sont déjà plus enclins à voir l'art local⁶⁸³. Cette réalité est différente dans les musées québécois situés en régions : si les amateurs d'art populaire vivant en milieu urbain n'hésitent pas à se déplacer dans ces musées régionaux pour aller voir une exposition sur le sujet, la clientèle établie dans ces petites et moyennes localités demande quant à elle à voir autre chose que de l'art populaire⁶⁸⁴. Cette réaction épidermique va du malaise des populations locales à promouvoir leurs racines profondes à travers les œuvres d'artistes non officiels, au désir de transcender leur classe sociale par l'accueil de présentations qui se réfèrent à la grande histoire. L'exposition *Roger Ouellette : Provoquer le temps*, présentée en 2005-2006 au Musée de

⁶⁸¹ Van Gennep, « Projet de circulaire ». Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP. Les mots « ARTS POPULAIRES » sont en majuscules dans le texte original.

⁶⁸² Van Gennep, « Muséographie », texte dactylographié, s.d. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

⁶⁸³ Blanchette, entretien.

⁶⁸⁴ Il s'agit ici d'une attitude contemporaine qui, nous l'avons déjà explorée, se distingue selon les époques et les rapports de classe.

Charlevoix, va dans le sens de notre hypothèse : mettant en vedette un artiste populaire originaire de cette région, elle fait l'objet de vives réactions⁶⁸⁵ auprès de certains membres de la communauté d'appartenance.

La directrice générale, dont l'une des préoccupations était d'augmenter la fréquentation de son musée, a été frappée par les réactions et les résistances de la population, celle-là même qu'elle cherchait à rejoindre. L'œuvre de Ouellette avait éveillé des tensions dans la communauté, ranimé d'anciens conflits, suscité des malaises. Lors d'une conversation que nous avons eue à la fin de l'exposition, elle m'a fait part du malaise de la population face à ce créateur relevant, justement, de l'art populaire. Dans sa franchise toute brute exposée aux publics des régions, l'art populaire n'est-il pas perçu comme une provocation, en ce qu'il révèle une forme d'inconscient collectif que l'on cherche à refouler ?⁶⁸⁶

Michel Ragon rapporte à son tour les résistances exprimées par l'homme du commun et la communauté de l'artiste : « Est-ce à dire que le milieu populaire est encore plus dur, plus hostile à ses *anormaux* que le milieu bourgeois ? Sans doute. Il n'y a plus de place dans la civilisation rurale industrialisée pour les *idiots de village*. [...] La civilisation rurale agonisante rejette avec violence ceux qui se marginalisent. »⁶⁸⁷ Les gens issus de ces milieux populaires cherchent plus souvent à s'en dissocier, par gêne ou par mépris, privilégiant l'art officiel et les maîtres

⁶⁸⁵ On se rappelle que l'installation de sculptures monumentales de Roger Ouellette sur le parterre du Musée de Charlevoix dans les années 1990 avait attiré les foudres du public. Ce geste d'affirmation en faveur de l'art populaire, de la part de la direction de l'établissement, était néanmoins audacieux et fondateur en terme de valorisation.

⁶⁸⁶ V. Rousseau, entretien avec Magalie Chaumont, Montréal, 3 septembre 2007. France, archives Magalie Chaumont. Cette exposition, dont j'assurais le commissariat, ne voulait pas nier le caractère particulier de Ouellette. Elle souhaitait surtout le présenter comme une *contribution positive* à son milieu et au milieu culturel en général. L'ampleur du projet et la présentation fournissaient une lecture fouillée de ce personnage singulier. L'exposition des 22 volumes (qui composent le récit de sa vie) voulait illustrer cette dimension et son ampleur. L'exposition accordait une place à la fortune critique de l'artiste, retraçant les faits principaux de son rayonnement national et international. On constatait que Ouellette avait fait l'objet d'une attention soutenue de la part des médias, des touristes, des collectionneurs et des amateurs d'art. Les quatre grandes orientations de lecture de son travail, interpelaient tour à tour, et selon les sections, des approches poétique, historique, esthétique et anthropologique.

⁶⁸⁷ Michel Ragon, « L'art au pluriel », in Suzanne Pagé (dir. publ.), *Les Singuliers de l'art : des inspirés aux habitants paysagistes*, Paris, Arc 2 / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1978, non paginé. Ragon écrit également (« Fabuleuse collection », p. 21), que « ces créateurs hors-les-normes sont une manifestation contre-culturelle par rapport à la civilisation petite-bourgeoise dans laquelle la plupart sont obligés d'exercer leurs activités quotidiennes. » Henry Glassie pose à son tour des constats similaires, dans son étude du fonctionnement des sociétés traditionnelles et pré-industrielles. Il aborde la question du *consensus social*, décrivant que dans ces sociétés l'acceptation des différences était beaucoup plus grande qu'elle ne l'est aujourd'hui. La singularité pouvait être vue comme une source de renouvellement et de richesse, ne faisant pas forcément l'objet de répression. Avant la révolution tranquille au Québec, la tolérance du *fou du village* ou du *simple d'esprit* est marquée par son intégration dans le cycle normal de la vie des paroissiens.

classiques. En général, les régions plus ou moins éloignées des grands centres urbains hésitent à privilégier les formes d'art populaire, pour ne pas rester à l'écart des grandes tendances modernes et internationales.

Le Musée québécois de culture populaire à Trois-Rivières fournit d'autres exemples en la matière. La réception de l'art populaire auprès de ses publics n'est pas acquise. Son directeur actuel, Benoît Gauthier, affirme d'emblée la nécessité de poursuivre le travail d'éducation, « l'art populaire étant considéré comme un art très mineur »⁶⁸⁸. Gauthier soutient que les expositions d'art populaire ont de faibles chances de devenir des « produits d'appel » dans les musées des régions du Québec. Il croit néanmoins que cette forme d'art sera plus acceptée et connue d'un public plus large à force de persistance. Se basant sur

les données recueillies par sondage auprès de notre public estival depuis 2005, donc principalement la clientèle touristique, nous pouvons dresser le portrait suivant : dans aucun des cas, l'exposition d'art populaire a motivé la visite du Musée. En clair, l'art populaire ne fait pas partie des motivations de nos visiteurs. Par contre, les expositions d'art populaire ne sont pas celles qui bénéficient d'une grande visibilité. Notre budget de promotion pour ce genre d'exposition est anémique. Les ressources étant limitées, nous devons concentrer nos investissements publicitaires et promotionnels sur nos produits d'appel. Nos efforts au niveau des relations de presse donnent encore peu de résultats. L'ouverture de nos expositions d'art populaire sont peu ou mal couvertes par les médias. Les relations de presse ne peuvent (toutefois) compenser pour l'anémie de nos investissements en promotion et publicité. Par ailleurs, le degré de satisfaction de nos visiteurs par rapport à nos expositions d'art populaire est assez élevé. Ainsi, l'exposition *RNS, sculpteur de contes* a obtenu un taux d'appréciation de 72%. L'exposition *Passion d'un collectionneur* a obtenu un taux de 68%. Enfin, l'exposition *L'art de s'évader* a obtenu un score de 83%. Comparé aux autres expositions du musée, les expositions d'art populaire se situent dans la moyenne, bien que ce soit celles qui ont les plus faibles taux de mentions « très apprécié ». Cela dit, je trouve ces données plutôt encourageantes si je considère que la presque totalité des répondants, qui sont assez représentatifs de l'ensemble de nos visiteurs, ont été attirés au musée par d'autres expositions ou par la visite-expérience *En prison*.⁶⁸⁹

L'opinion d'Andrée Gendreau, directrice des collections au MCQ, est similaire, même s'il s'agit d'un musée situé dans la capitale nationale. En dépit de l'intérêt généré par l'exposition *Artefacts fous braque* dans son musée, elle spécifie que

⁶⁸⁸ B. Gauthier, courriel.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

l'art populaire n'obtient qu'un succès d'estime : « Le public ne se déplacerait pas pour voir cette exposition, mais lorsqu'il vient et qu'il la voit en plus de l'exposition majeure, il l'apprécie. »⁶⁹⁰ Gendreau admet par ailleurs qu'une telle exposition n'aurait pu voir le jour sans l'existence d'une conjoncture favorable à l'interne, soit la présence de certains employés déjà passionnés pour cette matière.

Notion de valeurs

L'impopularité de l'art populaire nous conduit à la notion de valeurs. Qu'elle valeur – financières, culturelles, artistiques – accordons-nous, collectivement et individuellement, à l'art populaire ?

L'experte en art populaire Martine Houze remarque que les nouvelles générations, scolarisées ou non, n'ont généralement pas développé de sensibilité face à ce patrimoine et ignorent tout de ces objets. Cet intérêt, qui n'est certes pas stimulé à l'école, émerge, dans de très rares cas, en bas âge, dans l'environnement familial,

et non pas à dix-huit ans, comme un métier. C'est à ce moment là que l'on acquiert l'esprit critique. On n'a pas d'a priori, on a une plus grande liberté. [...] Enfants, nos parents nous amenaient dans les galeries, dans les musées, chez les marchands. Mon père, ingénieur ETP, était passionné d'architecture rurale et nous passions nos week-ends et nos vacances à restaurer des maisons. Très tôt, nous avons collecté les objets abandonnés. En Auvergne, le pays de ma mère, nous nous intéressions aux outils, aux objets et au mobilier auvergnats et participions aux travaux des champs avec les paysans. L'ère de la mécanisation pointait seulement le bout de son nez, presque tout se faisait encore avec deux vaches attelées à l'araire, au tombereau ou au char, et nous gardions les vaches avec les chiens dans des terres sans clôture. Au Crotoy, sur la mer du Nord, tout en retapant une petite maison ruinée par les bombardements de la dernière guerre mondiale, nous observions les coutumes et la vie des marins pêcheurs. Mon frère et moi avons toujours eu le goût pour les objets destinés au rebut ou les curiosités de la nature : galet troué, broussin, branche d'arbre zoomorphe ou pierre visagée. Et nous avons eu le bonheur d'entendre le patois, de découvrir des gestes et des façons de faire et de dire aujourd'hui disparus.⁶⁹¹

L'intérêt manifesté par Houze est typique de l'appréciation de l'art populaire : il s'exprime comme un retour aux sources, « même si ce sont des objets de rien, qui n'ont pas une grande valeur marchande ». L'expertise qu'elle développe en la matière fait figure d'exception aujourd'hui. « D'autres s'y sont intéressés, précise-t-

⁶⁹⁰ Gendreau, entretien.

⁶⁹¹ Houze, entretien.

elle, pour se rendre compte que le travail de recherche est immense comparativement au nombre d'objets accessibles et aux revenus.»⁶⁹² Comptant parmi les rares en France à s'être spécialisée sur le sujet, elle n'identifie aucune relève dans les écoles. À l'empreinte nationale péjorative accolée à l'art populaire, qui a eu raison de sa popularité dans la période d'après-guerre en France (point 2.3.1), s'ajoute la rupture générationnelle engendrée par la fin de la Seconde Guerre mondiale et la transformation profonde du tissu social. On sait par exemple, comme le relève Marie-Louise Schneider, que « le port du costume s'est arrêté à ce même moment; les gens aujourd'hui ne connaissent plus ces gens qui ont porté ces vêtements »⁶⁹³. Nous observons une scission dans la transmission des connaissances acquises sur les œuvres d'art populaire. Du coup, le profil du collectionneur se modifie au fil des années. Martine Houze spécifie :

Il y a 15 ou 20 ans, nous avions affaire à des clients spécialisés issus de la classe moyenne, des archéologues, des scientifiques, des médecins ou des professeurs, mais aussi des artistes et des metteurs en scène, et non les moindres. Ces gens ont aujourd'hui des collections à léguer et ils n'ont pas de successeurs et d'héritiers. Cet engouement n'a pas fait école. C'est terrifiant, d'autant plus que les plus belles collections d'art populaire sont actuellement des collections privées. On se demande tous quel musée pourra bien acquérir ce matériel qui n'intéresse plus personne.⁶⁹⁴

Houze souligne qu'il existe en France une coupure très marquée entre les musées nationaux (financés par l'État), les collectionneurs et les marchands. « Le personnel des musées considère les collectionneurs comme des apprentis sorciers et se méfie des professionnels du marché de l'art. »⁶⁹⁵ Pourtant, au Canada, de nombreuses acquisitions muséales en art populaire sont dues à la complicité des conservateurs et des marchands, comme en témoigne notamment la part jouée par John Russell Harper dans la donation de la collection de Nettie Covey Sharpe au MCC. Les répertoires et les sources documentaires abondants laissés par le couple Blake et Ruth McKendry dans cette institution montrent à leur tour que le savoir en art populaire au Canada a longtemps été alimenté par des collectionneurs passionnés, et moins par la présence de conservateurs spécialisés dans le domaine.

⁶⁹² Houze, entretien. Alain Bavoux la recrute alors qu'il quitte son emploi d'expert en poterie à Drouot, où il est à l'origine du développement de cette spécialité.

⁶⁹³ Schneider, entretien.

⁶⁹⁴ Houze, entretien

⁶⁹⁵ *Ibid.*

L'absence d'une *relève* et le manque d'érudition en la matière ne sont pas sans conséquence sur la stagnation actuelle du marché de l'art populaire en France qui, rappelle Houze,

ne se porte pas très bien depuis quelques années. On arrive difficilement à donner une estimation. Parfois, on met l'emphasis sur certains objets, sachant qu'il s'agit de pièces de références muséales, sans pour autant que ça n'attire les acheteurs. Les clients d'aujourd'hui ne sont plus ce qu'ils étaient, ce qui est problématique. Il y a encore quelques collectionneurs, mais plusieurs ne connaissent pas le nom des pièces. Je documente d'ailleurs les objets beaucoup moins qu'avant. Et surtout, on trouve très peu de jeunes.⁶⁹⁶

Le fondateur du magazine *Aladdin* destiné aux collectionneurs et aux curieux du marché de l'art, Bruno Delaine, fait état des difficultés qu'il rencontre avec cette clientèle difficile à cerner et à rejoindre :

Qu'ils soient associés ou traités séparément, les sujets de l'art brut et de l'art naïf n'ont jamais marché pour *Aladdin*. Ils ont toujours été synonymes de « bouillon ». [...] Quand nous programmons dans nos pages un sujet sur l'art spontané des non-initiés, nous sommes convaincus que nous n'aurons aucun mal à communiquer notre enthousiasme à nos lecteurs ébaubis. Mais caramba! [...] Les lecteurs-chineurs nous boudent, alors que les chineurs-lecteurs, dans les marchés et les foires, manifestent leur intérêt, voire leur fascination pour ces produits du génie de Monsieur Tout-le-monde. Allez comprendre.⁶⁹⁷

Les nouveaux collectionneurs d'art populaire, et parmi eux les jeunes, s'intéressent essentiellement aux *beaux objets*, interpellés par la forme. Ce qui peut expliquer le faible dynamisme généré par la section « Art populaire » de la vente de la succession André Breton. Ici, la célébrité de Breton n'a pas eu d'effet d'entraînement réel sur la valeur des objets qu'il a collectionnés, contrairement à ce qu'enseignent les processus d'artification habituels. Houze précise que la vente a généré l'effet contraire : on a dénoncé la surenchère, le caractère banal de la majorité des pièces et la faiblesse de la collection en général : « C'était un art d'aéroport, un art de bazar. Par exemple, une collection de bénitiers comme celle-là, il y en existe des dizaines. Il n'y avait que

⁶⁹⁶ Houze, entretien.

⁶⁹⁷ Bruno Delaine, cité par Jean-Louis Lanoux et Catherine Edelman, « Aladin et le génie de Monsieur Tout-le-monde », site *Animula Vagula. Rives et dérives de l'art brut*, 26 juin 2009, <http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2009/06/28/aladin-et-le-genie-de-monsieur-tout-le-monde.html>. Consulté le 30 juin 2009. Article original : Bruno Delaine, *Aladin*, no 26 (juin 1989).

deux pièces intéressantes, tout au plus. Cette vente fut une catastrophe, qui causa un tort important à l'art populaire et une chute du marché. »⁶⁹⁸

Pour d'autre, la valeur de l'art populaire dépend de l'authenticité de l'artiste. Le conservateur Christian Denis fait partie de ceux qui attribuent la baisse d'enthousiasme pour l'art populaire aux doutes entourant la provenance des œuvres. Il estime que la prolifération des copies, la présence de pièces stéréotypées et la recrudescence d'un « faux art populaire » discréditent le domaine :

Le niveau d'intérêt des collectionneurs pour le marché de l'art populaire a chuté. Les antiquaires nous disent qu'ils vendent moins. La vente d'appelants, par exemple, a baissé. Des reproductions – souvent très bonnes d'ailleurs – venant d'Asie et de la Thaïlande envahissent le marché. Ces objets font baisser les prix. C'est aussi vrai pour les pièces de mobilier. Il y a énormément de pseudo-artistes populaires; les œuvres d'un artiste comme Michel Fedak, par exemple, ne devraient pas selon moi intégrer les collections d'art populaire.⁶⁹⁹

De la même façon, Denis place hors de cette catégorie le travail d'un artiste comme René Dandurand, qui répond aux commandes parfois très précises des collectionneurs. Ce qui l'oppose à un artiste comme Rosario Gauthier, dont la « production n'a pas été conditionnée par ce qu'il vendait. Il a fait des dindes, parce qu'il avait un élevage de dindes chez lui ». Selon lui, le travail pictural du professeur d'ethnologue Jean-Claude Dupont ne relève également « pas de l'art populaire. Il n'est pas un professionnel de l'art, mais un professionnel du discours. Ici, on raconte un récit. Dupont a une vision très claire des choses. C'est le regard d'un intellectuel. [...] Actuellement, chez les antiquaires, on trouve beaucoup de ce type d'objets, créés par des gens à leur retraite », qui ne sont pas d'« authentiques » artistes populaires.

La difficulté de retracer la provenance des objets, la pauvreté des matériaux, le milieu d'origine populaire du créateur ou l'absence d'éducation artistique sont autant de facteurs contribuant à la connotation négative de l'art populaire et à sa faible valeur monétaire. Lévi-Strauss note à ce titre que le MNATP est « une œuvre d'autant plus admirable qu'il s'agissait non seulement de faire un musée à partir de rien, mais de faire un musée avec ce qu'on pouvait croire n'être rien »⁷⁰⁰. Les prix alloués à ces objets sur le marché de l'art ne dépassent pas un certain seuil

⁶⁹⁸ Houze, entretien.

⁶⁹⁹ Cette citation et les deux suivantes sont de Denis, entretien.

⁷⁰⁰ Robert Fohr, « Musée », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

psychologique.⁷⁰¹ Un collaborateur du magazine *Aladin* s'étonne dans une récente vente aux enchères en France qu'une

paire de sabots en noyer, sculptés de volutes de feuillages et d'une poule, pour l'un, et d'un coq, pour l'autre, a été vendue 1 100 euros. Aussi fou, une carotte, enseigne de buraliste, en bois tourné peinte en rouge et décorée de pipes et de jeux de cartes, datée du XIXe siècle, a obtenu 1 550 euros. Du côté des outils, un rabot, jabloir de tonnelier, qui avait l'avantage d'être daté de 1771, a été emporté à 580 euros. [...] Deuxième vente sur le thème des outils anciens, organisée par la société Salorges Enchères. Quatre cents lots racontent le travail des artisans d'autrefois : enclume de forgeron fabriquant des limes au XVIIIe siècle (autour de 800 euros), outils des métiers du bois, du cuir et de la pierre (entre 30 et 300 euros). On y ajoute des cannes d'art populaire : l'une d'elles montre un serpent attaquant un oiseau (autour de 80 euros); une autre, de conscrit, est en verre soufflé tricolore (entre 300 et 400 euros). On y adjoint une collection de canards de malade, en porcelaine et en faïence (entre 30 et 300 euros).⁷⁰²

La valeur négligeable des objets associés à l'art populaire dissuade les grands collectionneurs, notamment les entreprises. Andrée Gendreau spécifie que ces sociétés « commencent à collectionner pour se légitimer. L'art populaire ne légitime pas. À cela s'ajoutent des raisons de fiscalité, l'art populaire étant beaucoup plus difficile à évaluer »⁷⁰³.

En somme, ce cinquième constat nous montre que l'intérêt pour l'art populaire manifesté par les artistes professionnels et l'élargissement graduel des frontières artistiques n'est pas suffisant pour aplanir les hiérarchies artistiques et permettre à ces pratiques d'intégrer de façon plus courante les études en histoire de l'art. Plusieurs facteurs, notamment le principe de distinction de classes sociales, la valeur monétaire des œuvres, le statut des créateurs, la dimension utilitaire des objets qui lui sont associés, les résistances exprimées par l'homme du commun face à son patrimoine artistique, les lacunes en matière d'expertise en art populaire dans les musées, la rareté de nouveaux collectionneurs animés par ce type d'œuvres, ainsi que les termes « contradictoires » de l'expression elle-même, compliquent le

⁷⁰¹ Certains décrivent les sommes élevées qu'atteignent ces objets, rares et uniques, sur le marché de l'art. Ces montants sont pourtant sans commune mesure avec les sommes payées pour les objets dits *primitifs* ou *tribaux*, ou même pour les œuvres d'art brut.

⁷⁰² Non signé, « Art populaire : toujours à la mode », et Françoise Chauvin, « Arts populaires : outils anciens », site *Déko*, 2007, <http://www.deko.fr/deco/rechercher/Art-populaire>. Consulté le 1er février 2008. Ces deux articles sont tirés du magazine *Internet Aladin*.

⁷⁰³ Gendreau, entretien. Nous pourrions par exemple aborder cette question de la valeur de l'art populaire à partir de l'affirmation d'Alfred Gell voulant que l'art soit un *butin*, et par conséquent comme l'expression d'un pouvoir.

parcours de sa reconnaissance. Il existe même une hiérarchie implicite entre les différentes appellations associées à cet autre monde de l'art.

2.6 Constat 6. Le musée et la conversion à l'esthétique

2.6.1 Dans l'orbite des musées d'art : tendances dominantes

Depuis le milieu du 19^e siècle, l'art populaire retient surtout l'attention des folkloristes, des ethnologues et des anthropologues, de même que celui des artistes professionnels. Les premiers objets collectés, associés cette notion, intègrent par conséquent les musées d'histoire et d'ethnographie, porteurs volontaires des représentations de la culture. L'approche favorisée par ces structures, comme nous l'avons exploré au chapitre I, favorise une perception collective et homogène de l'art populaire, qui relègue au second plan le caractère unique des objets, par ailleurs souvent anonymes. L'écrivain Élie Wiesel questionne ce type de lecture en termes philosophiques :

On peut se demander pourquoi l'anthropologie donne une priorité absolue aux formes collectives; sans doute parce qu'elles sont systématiques et, par conséquent, scientifiques, mais aussi et surtout, me semble-t-il, parce que l'effacement de l'individu *efface* du même coup la responsabilité morale, ce qui rend service à tous ceux qui cherchent à esquiver leurs responsabilités dans l'histoire européenne du milieu du 20^e siècle. En insistant sur l'idée que la condition humaine ne s'accomplit pleinement que dans le collectif, on supprime la culpabilité, car la culpabilité – comme la folie – n'est jamais collective.⁷⁰⁴

Nathalie Heinich traite aussi de cette désindividualisation qui, selon elle

porte également sur la pièce elle-même, qui tend à être appréhendée moins comme *unicum* que comme *type*, comme élément, éventuellement interchangeable, d'une même catégorie. Le registre pertinent est en effet [...] le registre *fonctionnel*, privilégiant ici les usages (pratiques ou symboliques), la question du « à quoi ça sert ? ». Dans cette perspective, la *culture* au sens de contexte de socialisation l'emporte sur la *culture* au sens de capacité d'appréciation du beau, de même que le collectif l'emporte sur l'individuel et l'historicité sur l'intemporalité.⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ Élie Wiesel, cité in Gillian Gillison, « L'anthropologie psychanalytique. Un paradigme marginal », *L'Homme*, vol. 39, no 149 (1999), p. 43.

⁷⁰⁵ Nathalie Heinich, « La querelle des " arts premiers " : un conflit de registre de valeurs », in Yolaine Escande et Jean-Marie Schaeffer (dirs. publ.), *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Éditions You-Feng, 2003, p. 67.

Au cours des vingt dernières années, des musées de société comme le MCC et le MCQ au Québec cherchent à rétablir l'identité derrière ces œuvres et à nuancer les discours rassembleurs, parfois réducteurs, d'autrefois. Ces institutions continuent toutefois d'adresser de grandes questions d'intérêt général, au profit des questions d'ordre artistique, tout en recalant l'approche esthétique de l'art populaire, pour éviter, dit-on, de recouper le mandat des musées des beaux-arts.

Une modification des pratiques muséologiques semble néanmoins graduellement s'imposer. James Clifford est d'avis que « la science peut être esthétisée, (et) l'art rendu anthropologique ». Dans les musées d'anthropologie, cette tendance affecte la visibilité des objets exposés, avec une adaptation des moyens de communication et de la muséographie selon des traditions familières aux musées d'art. Dans les musées de sciences et d'anthropologie, comme l'American Museum of Natural History à New York par exemple,

les expositions ethnographiques ressemblent de plus en plus à des expositions d'art. Dans la présentation des objets, tout est fait pour souligner leurs qualités formelles. Ils flottent dans la lumière, sont maintenus en suspens dans l'espace par une ingénieuse utilisation du plexiglas. Si ces objets artistiquement présentés sont expliqués scientifiquement, on ne cherche plus à donner, comme on a pu le faire jadis de façon fonctionnaliste, une image complète de sociétés et d'aires culturelles particulières.⁷⁰⁶

La muséographie mise en place par Jacques Hainard au Musée d'ethnographie de Neuchâtel et depuis 2006 au Musée d'ethnographie de Genève consolide une alliance significative entre anthropologie et art. La rencontre de ces approches forme un espace de déstabilisation culturelle qui interroge et remet en question les savoirs, sans pour autant que les objets ne soient prétextes à l'esthétisme. Les mises en exposition qu'il réalise avec ses collègues constituent de véritables environnements d'art (ou des installations d'artiste), dont les composantes intégrées aux reconstitutions s'interpellent pour former une œuvre d'art totale. « Il s'agit de faire comprendre au public que le plus important est de réfléchir sur soi, sur nous. Afin d'analyser les stéréotypes et les idéologies qui nous font saisir la manière dont nous voyons les autres. Cela me semble être la seule manière de devenir plus tolérant. »⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Clifford, p. 203-204.

⁷⁰⁷ « Jacques Hainard », *site de la télévision Suisse Romande*, 16 avril 2006, <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=300003&sid=6619494>. Consulté le 15 juin 2006.

L'exposition *Le vodou, un art de vivre* présentée en 2007-2008, comme d'autres projets chapeautés par Hainard, n'hésite d'ailleurs pas à multiplier les effets de dramatisation et les montages denses pour maximiser les réponses du visiteur.

Dans d'autres cas, l'approche esthétique vise plus directement à l'élévation du statut de l'objet. Benoît de l'Estoile affirme que

le droit autrefois incontesté des musées à dire la vérité des cultures *autres*, en s'appuyant sur l'anthropologie, a été fortement remis en question [...]. Au cours des vingt dernières années, la plupart des musées ethnographiques du monde sont entrés dans un processus de redéfinition. Face à cette crise, nombre de musées d'ethnographie cherchent une voie de salut dans une conversion à l'esthétique. La requalification des objets ethnographiques en *œuvres d'art* et la transformation de musées liés aux disciplines anthropologiques en musées d'art apparaissent sous des formes diverses sur toute la planète.⁷⁰⁸

Dans un entretien accordé au quotidien *Le Monde*, Emmanuel Desveaux tente d'expliquer cette tendance face à l'exposition des arts premiers :

Pour représenter la diversité des cultures, l'art est une bonne porte d'entrée. Aujourd'hui, dans notre propre culture, c'est une valeur appréciée par tous, autour de laquelle un consensus s'est établi. Et cela parce que l'art est devenu un substitut du religieux, qu'il s'est sacralisé. Du coup il permet de proposer une approche respectueuse, non discriminatoire, des cultures non occidentales. Enfin, privilégier la présentation d'une production artistique va dans le sens des représentants de ces cultures qui y retrouvent leur dignité.⁷⁰⁹

Si l'art populaire a naturellement intégré les collections de musées de société, d'histoire et d'ethnologie, comment se manifeste l'inclusion, par ailleurs encore parcellaire et peu fréquente, de l'art populaire dans les musées d'art ? Quelle est la nature des enjeux générés par cette alliance ? Alors que le musée d'anthropologie s'esthétise, le musée des beaux-arts se risque-t-il à l'approche anthropologique ?

Bien que le musée d'art prône des valeurs éducatives à l'intention du public, il n'a généralement pas la prétention de fournir une vision démocratique de l'art, contrairement aux musées de société, ou de présenter les productions du *peuple* – ni de satisfaire aux goûts du *peuple*. Le musée d'art a la réputation de se poser en législateur du beau et du bon goût, en perpétuant la mémoire des artistes qui se sont

⁷⁰⁸ Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 17.

⁷⁰⁹ Emmanuel Desveaux, « Le musée du quai Branly rejette Darwin », *Le Monde*, mardi 19 mars 2002, p. 31.

distingués des autres. En d'autres mots, c'est le musée des grandes œuvres. La conservation et l'exposition de ces œuvres visent à former les regards, celui des jeunes, des artistes, des visiteurs locaux et des visiteurs étrangers, en même temps qu'il sert de tribune aux communautés et aux pays qui les possèdent. La mémoire diffusée opère de façon circulaire, puisque le musée, loin d'être indépendant du commerce, reçoit en retour les donations et les acquisitions des publics dont il forme les regards.

Graduellement, certains conservateurs viennent ébranler cette logique muséale et forcer les périmètres de l'institution par l'introduction d'œuvres *hors champ* au sein du musée d'art et des structures institutionnelles artistiques. Ces contributions épousent jusqu'alors trois tendances générales, visibles en Europe et en Amérique du Nord. Attardons-nous à des cas tirés de l'Est canadien.

La première tendance place l'art populaire dans un rapport hiérarchique par rapport à l'art savant. Un projet d'exposition comme *L'art populaire : l'art naïf au Canada / People's Art : Naïve Art in Canada* présenté en 1973 au Musée des beaux-arts du Canada, accorde une visibilité significative au genre, mais stigmatise à l'inverse ces œuvres en définissant la notion en terme d'archaïsme, de naïveté et d'anonymat. Le même écart réducteur se manifeste dans les expositions *Les lieux communs : culture populaire et art contemporain* (CIAC, Montréal, 1997) et *Un art populaire* (Fondation Cartier, Paris, 2001), dans lesquelles seuls les mécanismes d'appropriation *savants* sont mis en perspective.

Une deuxième tendance se manifeste, par exemple, dans la présentation en 1972 de l'exposition solo *Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve / Arthur Villeneuve's Quebec chronicles* au Musée des beaux-arts de Montréal. Par souci de décroisement mais aussi de cautionnement, l'art populaire est exposé selon des modes affectés à l'art savant. La présentation est axée sur l'individu et la spécificité de sa démarche artistique. Pierre Théberge observe des règles similaires dans l'exposition *L'arche de Noé* en 2004. Le projet offre un traitement des œuvres d'artistes populaires (Edmond Châtigny, Alcide Saint-Germain) équivalant à celui des artistes issus des circuits officiels de l'art (Stephan Balkenhol, Brancusi, Louise Bourgeois, Degas, Brian Jungen, Ron Mueck, Picasso, Kiki Smith, etc.).

Une troisième tendance s'inscrit dans le sillage emprunté par Jean-Hubert Martin avec *Les Magiciens de la Terre* au Centre Pompidou. Pensons

notamment aux expositions réalisées par la Société des arts indisciplinés (SAI), en collaboration avec des centres d'exposition en art contemporain, comme la Fonderie Darling et la Galerie Liane et Danny Trahan du Centre des arts Saidye Bronfman à Montréal. Afin d'interroger les perceptions artistiques, les commissaires cherchent à adapter la présentation des œuvres – essentiellement des expositions individuelles – en fonction des registres et des approches imaginés par les artistes indisciplinés eux-mêmes, plutôt que d'appliquer les méthodes en place dans ces milieux artistiques professionnels.

À la lueur de ces trois tendances, explorons quelques moments marquants de l'introduction de l'art populaire dans les musées d'art aux États-Unis et en France.

2.6.2 Les traditions américaines : art populaire et modernisme

Trois ans après sa fondation, le MoMA est l'hôte en 1932 d'un projet atypique. Sous le commissariat de Holger Cahill, l'exposition *American Folk Art : The Art of the Common Man in America, 1750-1900* constitue un moment catalyseur de l'institution de l'art populaire aux États-Unis, présentant sans distinction de contextes et d'intentions des objets de natures diverses (peintures, vire-vent, figures de proue, chandelier, etc.) sous la bannière de l'art (figures 2.13-2.14). Habile formateur du goût et amateur dynamique d'art autodidacte, Alfred H. Barr, Jr. qui dirige alors le musée choisit d'introduire les produits *impropres* à la consommation artistique à l'intérieur des cadres soignés du formalisme. Le musée réitère en 1938, avec une exposition tout aussi significative pour la reconnaissance de l'art autodidacte, intitulée *Masters of Popular Painting (Les maîtres populaires de la réalité)*, regroupant les œuvres d'artistes autodidactes, dont celles d'André Bauchant, Camille Bombois, Henri Rousseau, Séraphine de Senlis, Maurice Utrillo et Louis Vivin. Une large sélection d'artistes populaires américains – comme Emile Blanchard, Edward Hicks (figure 2.15), John Kane ou Joseph Pickett – assemblée par Dorothy Canning Miller avec l'assistance de Barr et Cahill, est ajoutée par le musée pour faire contrepoids à la section européenne. Dans un article du *New York Time* de l'époque, on rapporte que

more than any U. S. show of modern art in recent years, [...] the Museum's exhibition last week brought together the art critic and the common man on common

ground. Ambiguously named, the exhibition showed 171 pieces of work by painters who were and are popular, not in the sense that they are well-known but in the sense that they are of the people. Workmen, small tradesmen, petty officeholders, to whom painting has not been a profession but an absorbing hobby, they differ from whittlers and builders of ship models only in their wish to re-create on canvas what they have seen or imagined. Only a few such amateurs have had the instincts and the industry to produce work of quality, but the same goes for professionals⁷¹⁰.

En 1941, quand le MoMA ouvre sa première salle vouée à la présentation de la collection permanente, on présente une sélection d'œuvres exclusivement réalisées par des peintres autodidactes. Jane Kallir écrit : « Barr believed that these primitives (as they were then frequently called) offered an ideal introduction to the broader tenets of modernism. »⁷¹¹ Précisons qu'en 1926, deux ans avant que ne soit inauguré le MoMA, Barr visite la fondation et l'arboretum d'Albert C. Barnes (1872-1951) à Merion, considérant ce lieu unique comme « a privately owned institution for education in the aesthetic appreciation of the fine arts »⁷¹². Ce lieu unique a-t-il inspiré ses démarches futures ? Dans ce que Barnes conçoit comme une « école du regard »⁷¹³, où les étudiants et les chercheurs peuvent accéder à une galerie d'étude dans la proximité des œuvres d'art, il installe à sa façon les 8 000 pièces qui composent sa collection. Parmi les œuvres classiques, impressionnistes, post-impressionnistes et modernes du début du 20^e siècle, Barnes présente de nombreux objets issus d'univers artistiques et culturels variés. Les toiles de Matisse, El Greco, Picasso et Renoir côtoient des chaises paysannes en bois, des vases amérindiens et des faucilles en fonte. Une œuvre de Cézanne est placée à côté d'un casse-noisettes, un buste d'Égypte ancienne accompagne une œuvre préraphaélite, et un paysage du Titien est installé près d'une cuisine de poupée ancienne. L'ensemble présente une dizaine de peinture de Henri Rousseau, des sculptures africaines, des tissus navajos, des instruments chirurgicaux et des pièces de mobilier. On trouve également de nombreuses pièces d'art populaire finement exécutées, comme de la poterie de

⁷¹⁰ Non signé, « Art : Simple Masters », site *Time Magazine*, 9 mai 1938, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,759613,00.html>. Consulté le 20 octobre 2007.

⁷¹¹ Kallir, *They Taught Themselves*, p. 2.

⁷¹² Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2002, p. 109.

⁷¹³ Connu pour ses critiques vives à l'égard des musées et ses réserves à l'endroit des érudits, Barnes ramène, avec son « école du regard », l'art populaire au cœur d'un double ancrage : à l'enfance de l'art et aux valeurs sociales. Issu d'un milieu défavorisé, Barnes se consacre à l'art dans les suites d'un succès d'affaire qui lui procure une fortune considérable. Il poursuit des ambitions de démocratisation de l'art, en faisant la promotion d'une éducation artistique accessible aux pauvres et au plus grand nombre.

Pennsylvanie et des pièces de ferronnerie européenne (qu'il collectionne à partir des années 1930) (figures 2.16-2.17). Individualiste, provocateur et excentrique, Barnes juxtapose ces pièces diversifiées, sans vignettes et sans textes didactiques, en privilégiant les associations formelles imprévues et les contrastes. L'espace insolite et singulier qu'il crée⁷¹⁴ dénote une recherche minutieuse de symétrie, que renforcent les serrures et les ferrures en fer forgé. L'accrochage qui en résulte s'éloigne de la logique idiosyncratique néo-classique et des normes muséographiques (chronologie, présentation monographique, style) à la mode.

La perspective adoptée par Barr au MoMA raffermirait une alliance récurrente entre art moderne et art populaire aux États-Unis, déjà présente à l'époque, comme l'intégration d'artistes non formés dans les écoles à l'intérieur de prestigieuses expositions (la participation de John Kane à la *Annual International Exhibition of Paintings* du Carnegie Institute en 1927 en est un exemple), l'ouverture de galeries spécialisées (comme l'*American Folk Art Gallery* à New York en 1931), et l'élaboration de riches collections privées (comme celle d'Abby Aldrich Rockefeller). Le Newark Museum joue aussi un rôle fondateur dans cette dynamique, en signant la première exposition muséale d'art populaire du 20^e siècle. Avant de joindre le MoMA, Cahill y assure le commissariat de deux expositions significatives dans le champ de l'art populaire : *American Primitives: An Exhibit of the Paintings of Nineteenth Century Folk Artists* en 1930 et *American Folk Sculpture: The Work of Eighteenth and Nineteenth Century Craftmen* en 1931. Le fondateur et premier directeur du Newark Museum, John Cotton Dana, ne limite pas l'art américain à la peinture et à la sculpture. L'actuelle directrice de l'institution, Mary Sue Sweeney Price, rappelle que sa perception de l'art « *included the decorative and industrial arts, which he found every bit as important and meaningful as the fine arts. Any manmade object that was well made and thoughtfully designed was a candidate for display so that others could learn from it.*

⁷¹⁴ Dans ses dispositions testamentaires, Barnes formule de nombreuses exigences, dont celle que les œuvres conservent leur disposition originale dans les 23 pièces de sa propriété, « *exactly where it is* », et qu'elles ne soient ni vendues ni prêtées. Pour des raisons financières et des enjeux de localisation, un juge renverse plus tard cette volonté. Le 22 septembre 2007, malgré les réactions de plusieurs opposants au déménagement de la Fondation, on nomme officiellement les architectes Ted Williams et Billie Tsien en charge de la construction de la nouvelle structure qui va héberger la collection au centre-ville de Philadelphie.

[...] *In the spirit of John Cotton Dana, it continues to look at all kinds of art, placing equal emphasis on medium and genre* »⁷¹⁵.

L'expression « art populaire » (*folk art*) tend même alors à disparaître dans le discours des muséologues au profit du terme général d'art. Dans la préface du catalogue de l'exposition *Masters of Popular Painting : Modern Primitives of Europe and America* présentée au MoMA en 1938, Barr écrit : « *The purpose of this exhibition is to show, without apology or condescension, the paintings of some of these individuals, not as folk art, but as the work of painters of marked talent and consistently distinct personality.* »⁷¹⁶

Dans un essai éclairant, Joseph Jacobs explique que

*the key issue for Barr is that the artists express strong personalities through highly individualistic styles. As far as he is concerned, they make art, not folk art, which, therefore, is not art. Barr emphatically points out that no anonymous works have been included in the show, a statement that suggests a belief that folk art is in a sense an anonymous genre, a generic expression of community values, in contrast to the unique and highly individualistic work in the show.*⁷¹⁷

Sidney Janis⁷¹⁸, un marchand d'art de New York, convient à son tour en 1942 de privilégier le terme « autodidacte » (*self-taught artist*), devant celui de *folk art*, qui « *implies a person who makes rural or peasant art and directs his efforts to objects made primarily for use* »⁷¹⁹. En d'autres termes, cette tendance montre que l'élection d'un artiste populaire dans les réseaux artistiques officiels fait perdre du coup l'affiliation – vue comme péjorative et dévalorisante – de son œuvre à l'art populaire. Ou encore, que l'art populaire – art anonyme et mineur – est relégué dans les musées de société et d'anthropologie, et rarement dans les musées d'art.

⁷¹⁵ Mary Sue Sweeney Price, « Foreword », *A World of their Own. Twentieth-Century, American Folk Art*, Newark, The Newark Museum, 1995, p. 7.

⁷¹⁶ Alfred Barr, « Preface and Acknowledgment », *Masters of Popular Painting : Modern Primitives of Europe and America* (New York, The Museum of Modern Art, 27 avril – 27 juin 1938), New York, The Museum of Modern Art, 1938, p. 9.

⁷¹⁷ Joseph Jacobs, « A World of their Own. Twentieth-Century, American Folk Art », *A World of their Own. Twentieth-Century, American Folk Art*, Newark, The Newark Museum, 1995, p. 17.

⁷¹⁸ Après des années passées à collectionner, Sidney Janis ouvre sa galerie en 1948. Il est considéré comme un acteur majeur de la scène artistique américaine dans les années 1950 et 1960, présentant des expositions significatives de qualité muséale sur les maîtres européens et américains du 20^e siècle. À compter des années 1950, il expose les œuvres des expressionnistes abstraits. En 1951, la galerie présente la première exposition exhaustive sur l'œuvre de Henri Rousseau. Son intérêt pour l'art populaire survient d'ailleurs à la suite de l'acquisition en 1934 de la peinture de Rousseau intitulée *Le Rêve*. Dès lors, il voyage partout aux États-Unis à la recherche d'artistes similaires, parmi lesquels il trouve Morris Hirshfield et Patrick J. Sullivan. De cette recherche découle son ouvrage sur l'art autodidacte publié en 1942 (Sidney Janis, *They Taught Themselves : American Primitive Painters of the 20th Century*, New York, Dial Press), préfacé par Alfred Barr.

⁷¹⁹ Janis, cité in Jacobs, p. 19.

Le terme *folk art* connaît un second souffle entre les années 1970 et 1990 aux États-Unis, régulièrement assimilé à l'*outsider art*. L'émergence de l'intérêt pour ces œuvres se manifeste par l'acquisition et l'exposition de productions autodidactes au sein d'importants musées d'art. Prônant des valeurs de démocratisation et l'extension des frontières de l'art, dans la foulée des réflexions amenées par le multiculturalisme, les *cultural studies* et les études féministes, un nombre relativement important d'institutions se montrent graduellement favorables aux œuvres jusque-là exclues du registre de l'histoire de l'art. Ce passage s'effectue en fonction du traitement réservé à l'art professionnel, impliquant généralement de délaisser le cadre – esthétique, socio-économique, rituel et symbolique – spécifique de ces œuvres. Contrairement aux musées de sociétés et aux musées d'histoire naturelle, le musée d'art mise sur l'expérience visuelle au détriment des contenus narratifs. L'artefact, hors contexte, est isolé et dégagé de ses ancrages. Cette opération de consécration et de légitimation artistique ne semble envisageable que par l'épuration⁷²⁰ des objets présentés, selon une approche esthétique occidentale propre aux musées d'art, qui met l'accent sur le génie individuel, la forme et le pouvoir d'évocation. Pour fonctionner en tant qu'œuvre d'art, l'objet de type ethnographique doit être coupé de ses origines, et par là même se décharger de sa fonction et de son utilisation d'origine.

La réduction de toute considération extra-esthétique qu'engendre ce raffinage de l'objet n'est pas sans générer quelques malaises liés aux droits des minorités et des communautés, qui ne se posaient pas au début du siècle. Citons le cas de l'exposition *Parallel Visions : Modern Artists and Outsider Art*, présentée en 1992-1993 au Los Angeles County Museum of Art. L'un des conservateurs, Maurice Tuchman (avec Carol Eliel), expose ainsi ses motivations :

Insider and outsider works will be displayed in such a way as to underscore our assertion that all of them are equally valid as art, that they are all, in fact, strong visual statements, aesthetically challenging and intensely involving. It must be emphasized that only those outsiders whose work has been known to modern artists are included in the exhibition. Therefore this is not a comprehensive or encyclopedic

⁷²⁰ Sur ce sujet, se référer à l'article de Roger Manley, « Separating the folk from their art », *New Art Examiner*, vol. 19, no 1 (septembre 1991), p. 25-28.

*view of the art of outsiders but rather of those figures whose works have entered into the dialogues of twentieth-century art history.*⁷²¹

Si dans ce cas, les chargés de projet intègrent de courts textes traitant de la vie et du parcours des créateurs à l'intérieur du catalogue d'exposition, la lecture des œuvres en salle valorise la contribution artistique des *outsiders* dans le spectre de l'intérêt que leur ont porté les artistes professionnels. Cette stratégie d'absorption de l'altérité répandue dans les musées d'art, qui participe d'une forme d'instrumentalisation, nous mène tout droit aux problématiques soulevées par la muséification des objets non occidentaux.⁷²² À ce titre, l'exposition *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* présentée au MoMA sous le commissariat de Kirk Varnedoe (avec William Rubin) en 1984-1985, prétend dégager les affinités entre le tribal et le moderne. Elle présente toutefois une sélection d'objets tribaux répondant au goût moderne. Cette relation de pouvoir est aussi présente lors de l'exposition *High and Low: Modern Art and Popular Culture* qu'organise cette même institution en 1990, avec à nouveau Varnedoe à titre de commissaire (en partenariat avec Adam Gopnick). L'exposition, qui présente des objets issus d'horizons divers, ne cherche pas à remettre en question les hiérarchies artistiques. Le propos, qui priorise de toute évidence le grand art aux dépens des arts mineurs, creuse au contraire le fossé. La stratégie, condescendante selon certains observateurs, démontre l'importance de ces expressions mineures sur la stricte base de leur apport à l'art officiel.

Cette forme de médiation de l'art populaire dans les musées d'art vise avant tout à souligner l'appropriation qu'en ont faite les artistes professionnels. Une dynamique qui fait d'ailleurs florès, modulant les acquisitions, la conservation, les opérations de valorisation et la promotion des œuvres. La valeur prégnante du regard de ces artistes sur les champs artistiques autres et leur « pouvoir de révélation de l'art »⁷²³ fait réagir avec véhémence, plusieurs décennies plus tôt, les initiateurs du musée de l'Homme à Paris contre la mode de l'« art nègre ». Paul Rivet et Georges Henri Rivière s'étaient donnés l'objectif de libérer les objets

⁷²¹ Maurice Tuchman, « Introduction », *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles / Princeton, Los Angeles County Museum of Art / Princeton University Press, 1992, p. 12.

⁷²² Clifford, p. 194.

⁷²³ Daniel Fabre, notes prises par V. Rousseau lors du séminaire « L'autre de l'art » (Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005. New York, archives de l'auteure.

ethnographiques de la « tyrannie du goût et des chefs-d'œuvre »⁷²⁴, en les plaçant au musée dans un contexte social éclairé. La place accordée à l'intérêt des artistes européens pour les propositions formelles et stylistiques des sociétés extra-européennes, des enfants, des marginaux, des créateurs populaires ou des fous s'est faite au détriment de la provenance et du contexte d'enracinement des objets.

Avec l'exposition *Parallel Visions II. « Outsider » and « Insider » Art Today* présentée à la Galerie St. Etienne en 2006, Jane Kallir questionne la nature et l'évolution de ce type d'appropriation en regard de l'exposition de Los Angeles en 1992. Selon elle, les éléments qui autrefois semblaient spécifiquement relever de l'*outsider art* (formes répétées de façon obsessionnelle, cadres de référence empruntés à la pop-culture, illusion de réalités alternatives et fantastiques, crudité de l'exécution, utilisation de matériaux pauvres et non nobles) infiltrent subtilement les réseaux contemporain de l'art officiel. Selon elle,

*most of the attributes – purity, innocence, iconoclasm, individualism – ascribed to outsiders had less to do with them than with the projected needs of the mainstream. In practice, the mainstream's relationship to self-taught artists was largely formal, as though by claiming a similar pictorial language, trained artists could appropriate those self-same projected values. [...] Artists like Fahlstrom, Marcel Dzama and Raymond Pettibon give all cultural sources equal weight, drawing no distinction between the high and the low. There are no rules or restrictions regarding the use of materials, either. New media such as video and computers are welcomed in the High art arena once dominated by painting and sculpture, as are formerly inferior modes of expression like photography and the pottery of Grayson Perry. This diversity has created a confusing welter of objects and styles. There are longer any gatekeepers comparable to Barr or Greenberg controlling access to the citadel of High art. Globalization has for the first time created a true art world, assimilating collectors and artists from all over.*⁷²⁵

Si ces deux formes d'art continuent d'opérer de façon parallèle, elles évoluent néanmoins inégalement dans le milieu de l'art, qui accorde encore la primauté au discours de l'artiste professionnel.

⁷²⁴ Coquet, « Heurts et malheurs des arts exotiques », p. 299.

⁷²⁵ Jane Kallir, *Parallel Vision II. « Outsider » and « Insider » Art Today*, feuillet d'exposition (New York, Galerie St. Etienne, 5 avril – 26 mai 2006), New York, Galerie St. Etienne, 2006, non paginé.

2.6.3 Les perspectives françaises : l'institution en cause

Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. [...] L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. C'est le faux monsieur Art celui-là. C'est celui que le public connaît, vu que c'est lui qui a le laurier et la pancarte. (Jean Dubuffet)⁷²⁶

L'art populaire, tel que présenté au MNATP, est généralement absent dans les musées d'art français. On arrive néanmoins à trouver des expositions où sont intégrées des œuvres d'art populaire contemporain, d'art naïf, d'art primitif, d'art brut, d'art autodidacte et de graffiti. L'inclusion de ces arts autres sur le territoire de la culture artistique officielle française soulève néanmoins des débats et des résistances. Cette pénétration s'effectue sous le signe d'une défiance institutionnelle et d'une remise en question des fondements du musée d'art, dont la croisade anticulturelle menée par Jean Dubuffet en illustre la portée. Faisons un tour d'horizon de quelques-unes de ces présentations et des acteurs qu'elles mobilisent.

C'est en 1967 au Musée des arts décoratifs de Paris (et non dans un musée d'art au sens strict) que se tient l'exposition inaugurale sur l'art brut. Le projet regroupe une sélection de 700 œuvres issues de la collection érigée par Dubuffet et les membres de la Compagnie de l'Art Brut. En dépit des 20 000 entrées, la réception demeure partagée, soulevant des débats animés dans la presse écrite⁷²⁷. Le rayonnement de l'art brut et des arts autres n'atteint qu'un cercle d'initiés, essentiellement composé d'artistes, de critiques d'art et de chercheurs (provenant des milieux de l'anthropologie, de la littérature et de l'ethnologie). Les professionnels de la culture en ont une appréciation timide. Deux ans plus tard, en 1969, André Malraux, alors Ministre d'État chargé des Affaires culturelles de la république française, obtient de justesse le classement du *Palais idéal* de Ferdinand Cheval au titre de « Monument historique », après cinq années de lutte soutenue. Ceci, en dépit de l'avis défavorable de la commission interne. Tous ne

⁷²⁶ Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels », p. 201.

⁷²⁷ Il est possible de consulter le dossier de presse de cette exposition à la CAB à Lausanne.

partagent pas son avis, à savoir que cette « œuvre exceptionnelle qui tient de l'architecture populaire », « la seule architecture naïve du monde », doit être protégée.⁷²⁸ Dans ce climat défavorable, marqué par le manque de volonté des autorités françaises, Dubuffet procède en 1975 au déménagement de sa collection à Lausanne, où elle est depuis conservée et mise en valeur.

Nous pouvons penser que l'annonce officielle du départ de la collection de Dubuffet en 1972 provoque – par le sentiment de perte – le développement de l'intérêt d'un certain milieu artistique pour l'art des autodidactes, des fous, des exclus, des marginaux et des naïfs. Cette émulation se manifeste par l'émergence et la consolidation de nouvelles cellules vouées à la valorisation de cette matière. De ce nombre, l'éditeur (et ancien pilote de course) Max Fourny et son épouse l'artiste Françoise Adnet inaugurent en 1973 un musée d'art naïf attaché à leur maison de campagne à Vicq (Yvelines, Îles-de-France). Une partie de leur collection est à l'origine de l'ouverture en 1986 d'un centre culturel à Paris voué à l'art populaire contemporain, connu depuis 1995 sous le nom de la Halle Saint Pierre. Inauguré par l'exposition *Art Brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain*, l'établissement se spécialise dès lors dans la diffusion de formes d'art insolites et hors normes. Ce musée atypique fait office d'exception dans le circuit muséal français, jusqu'au dépôt en 1999 de la collection l'Aracine au Musée d'art moderne de Lille Métropole (Villeneuve-d'Ascq). Avec sa programmation étoffée d'exposition et d'événements associés à l'art brut et à l'art des autodidactes en général, cette dernière institution s'impose rapidement comme un incontournable en la matière.

Vingt ans plus tôt, entre janvier et mars 1978, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris est l'hôte d'une des rares manifestations d'envergure en territoire français consacrée à ce domaine artistique : l'exposition *Les Singuliers de l'art : des inspirés aux habitants paysagistes*, qui connaît un succès public considérable⁷²⁹, est prolongée de quelques mois. La chargée de projet, Suzanne Pagé, rallie pour l'occasion des personnalités d'horizons disciplinaires variés, couvrant le spectre élargi de l'art populaire. Le comité de sélection est composé de Michel Thévoz

⁷²⁸ Citations extraites de lettres envoyées par André Malraux, rédigées à la suite de l'arrêté ministériel de classement signé le 23 septembre 1969. Dans Jean-Pierre Jouve, Claude Prévost et Clovis Prévost, *Le Palais Idéal du Facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*, Hédouville, Arie Éditions, 1994, p. 11.

⁷²⁹ Il est possible que le nombre de 200 000 visiteurs indiqué dans les registres soit erroné, et qu'il s'agisse plutôt de 20 000 visiteurs.

(conservateur de la Collection de l'Art Brut), de Michel Ragon (historien de l'art) et d'Alain Bourbonnais (directeur de l'Atelier Jacob à Paris et propriétaire du futur musée de la Fabuloserie). Dans la préface du catalogue, elle remercie les différents acteurs issus de ces réseaux, en commençant par Georges Henri Rivière « pour son aide et sa position éthique », Raymond Humbert (fondateur du futur Musée des arts populaires de Laduz) « pour ses précieuses informations », et François Mathey (conservateur en chef au Musée des arts décoratifs à Paris de 1955 à 1986). Elle remercie également Jean Cuisenier et Jacqueline Demoinet du MNATP qui l'ont aidée à compléter l'une des sections principales de l'exposition, le critique d'art Frédéric Altmann (alors conservateur du Musée de Flayosc et fondateur dans les années 1970 de la Galerie L'Art Marginal), et l'artiste Claude Masse (dès 1959, il forme une collection présentée sous les termes d'« Art Autre » et d'« Autre Art »).

Dans le catalogue de cette exposition-manifeste, se dégagent deux constats importants : le premier concerne le rôle fondateur joué par les artistes-collectionneurs dans le processus de reconnaissance et d'artification de telles œuvres. Suzanne Pagé témoigne de cette position d'autorité : « [...] comme le disait un artiste lui-même (Cueco), ces œuvres permettraient peut-être de renouveler le regard et de retrouver ce qu'il y a de sauvage dans cet art culturel; à titre de revanche, d'ailleurs, car il faut bien le reconnaître que ce sont toujours des artistes [...] qui ont les premiers su voir ces formes d'art *hors les normes*. »⁷³⁰ Le deuxième constat, celui-là plus affirmé, se rapporte aux questionnements sur le bien-fondé de la muséification des arts autres. Les auteurs expriment leur malaise face à la

présentation de ces productions inaliénables, dans une institution aussi suspecte de détournement qu'est le musée. La conscience que l'on peut avoir de cette récupération ne peut tenir lieu de dédouanement. La seule justification toutefois de cette entreprise réside dans la volonté d'alerter le public le plus large possible sur des travaux pour nous de la plus haute importance et qui font cependant presque obligatoirement l'objet d'un *innocent* vandalisme, tacitement accepté au nom du goût, de l'ordre ou de l'hygiène.⁷³¹

Michel Ragon témoigne à son tour des contradictions engendrées par la mise en exposition et la conservation muséale de ces expressions plastiques :

⁷³⁰ Pagé, *Les Singuliers de l'art*, non paginé.

⁷³¹ *Ibid.*

Et les *singuliers de l'art* ne sont singuliers que dans la mesure où ils ne jouent pas le jeu de la culture et du marché officiels. Le jour où ils exposent dans un musée, leur singularité commence à s'émousser. Le musée, les galeries, ne sont pas faits pour eux. [...] Le mieux que l'on aurait à faire serait de les laisser où ils sont. [...] À partir du moment où nous les montrons dans des lieux culturels, ou pire dans des lieux commerciaux, ils perdent une grande partie de leur vertu. [...] L'art brut est fondamentalement insurrectionnel. Or, n'importe quel art, mis au musée, cesse d'être insurrectionnel. Il devient, au contraire, institutionnel.⁷³²

L'institutionnalisation de l'art populaire est aussi problématique que la notion elle-même. La question s'affirme encore plus fortement avec les œuvres d'art brut : Dubuffet semble personnifier un paradoxe en refusant à la fois « la culture occidentale dominante, les écoles, les courants, les techniques enseignées, mais (en déployant) ses efforts pour donner à l'art brut un statut artistique »⁷³³. Très critique à l'endroit des musées, il dit :

J'ai énoncé jadis le peu de goût que je ressens pour ces morgues d'embaumement, ces citadelles de la culture mandarine, que sont les musées. Leur nom déjà, avec sa référence à l'imbécile notion gréco-latine de *muses*, dit assez quel vent les pousse. Je suis fort persuadé de l'action stérilisante des pompes culturelles. La culture est affaire d'État au lieu que la création d'art est par essence individualiste et subversive.⁷³⁴

Jean-Louis Lanoux pose la question : « Faut-il montrer l'art brut, cet art irréductible et pourtant fragile entre tous, ou tenir, comme à nos prunelles, à son caractère clandestin ? »⁷³⁵ Les positions de Dubuffet, comme la mise en musée de l'art populaire, ne contestent pas tant la pertinence de conserver ces pratiques, mais attaquent de front la manière dont ces œuvres particulières doivent être intégrées et exposées dans ces réseaux muséaux.

Contrairement aux présentations hiérarchisées et soignées des musées d'art, celles des trois musées personnels (à Dicy, Laduz et Noyers-sur-Serein) étudiés au chapitre I sont foisonnantes, dans l'esprit des musées de la III^e République (1870-1940) et des anciens cabinets d'histoire naturelle. L'accrochage, affranchi des

⁷³² Ragon, « L'art au pluriel », *Les Singuliers de l'art*, non paginé.

⁷³³ Hubert Damisch, « Jean Dubuffet », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

⁷³⁴ Jean Dubuffet, *Connaissance des arts*, juin 1967, cité in Peiry, *L'Art Brut*, p. 165-166. Comme l'explique Peiry lors d'un entretien, Dubuffet a autorisé cette exposition en raison de la personnalité d'exception et de la liberté d'action du conservateur du Musée des arts décoratifs d'alors, François Mathey, avec qui il s'était lié d'amitié.

⁷³⁵ Jean-Louis Lanoux, in Bruno Decharme (dir. publ.), *abcd : une collection d'art brut*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 316.

nouvelles tendances en muséologie, mise sur le pouvoir d'évocation des objets. Il invite aux rapprochements aléatoires et au cheminement poétique. Les séparations logiques, même pédagogiques, sont évitées. Les visiteurs – parents, amis, amateurs d'art – intègrent une expérience immersive, plutôt qu'un parcours didactique et soupesé. Bourbonnais affirme qu'il faut « stopper ce processus de présentation qui engendre la dégradation et le danger de la normalisation, afin de préserver l'authenticité des créateurs et de leurs créations. Il faut montrer, il ne faut pas galvauder »⁷³⁶. Pour François Mathey, ces musées n'ont rien de nostalgique, mais fournissent plutôt l'occasion d'un ressourcement. Il précise que leur fondateur avait su mesurer l'importance de ce patrimoine au moment où plusieurs s'en détournaient, sauvant in extremis ces travaux de l'oubli ou de la destruction. Considérant que les objets qu'ils ont collectés détiennent leur plein potentiel dans leur milieu d'origine, Mathey affirme qu'ils ont besoin, lorsqu'ils sont transposés,

d'amitié sincère, de la nécessaire fraternité qui les a vus naître. Autrement, ils ne sont plus que des otages tristes pour touristes tristes. [...] Exposées dans les palais aristocratiques ou républicains qui les abritent, elles entretiennent la même hiérarchie de valeurs, mais ces pauvres choses [...] ne résistent pas; elles souffrent ainsi d'être exhibées, elles aiment le silence, l'obscurité des armoires, elles sont effarouchées par les hordes de visiteurs indifférents.⁷³⁷

Ces questions refont surface et trouvent leur extension quelques décennies plus tard dans les projets de Jean-Hubert Martin, qui n'expose pas strictement des objets d'art populaire, mais des objets issus d'horizons culturels divers, au sein duquel il est possible de trouver des œuvres relevant de ce registre. Son travail de commissaire définit une tendance peu commune en terme de décloisonnement dans les musées d'art, qui est pertinente dans notre constat.

L'exposition *Les Magiciens de la terre* présentée au Centre Pompidou à Paris en 1989 est, selon l'avis de Martin, le détonateur de sa réflexion. Il confie que plusieurs des projets qu'il a ensuite réalisés sont en quelque sorte « des réponses à des critiques » reçues lors de ce projet. Avec *La Galerie des Cinq Continents* (Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, 1995), *Partage d'exotismes* (Biennale de Lyon, 2000) et *Africa Remix* (Museum Kunst Palast, 2004), Martin continue d'intégrer à ses présentations des créations issues des régions parmi les plus diverses et retranchées

⁷³⁶ Alain Bourbonnais, lettre à Jean Dubuffet, 1^{er} octobre 1978. Paris, archives Fondation Dubuffet.

⁷³⁷ François Mathey, « Mise en garde », in J. Humbert, *Musée rural des arts populaires*, p. 3.

du monde, qui ne sont pas forcément à l'origine conçues comme des œuvres d'art. Il en est de même pour l'exposition *Artempo*⁷³⁸ présentée à l'occasion de la XX^e Biennale de Venise en 2007 et pour la Troisième Biennale d'art contemporain de Moscou en 2009 intitulée *Against Exclusion*. Ce dernier projet s'inscrit dans le contexte de ses efforts répétés d'élargir les paramètres du monde de l'art, observant que « *today there is no major exhibition without a certain amount of, say, black or Asian artists. So globalization is there, but if you look carefully its artists are always those who are part of the Western modern or postmodern trend who have accepted to work within the gallery system. My statement with Magiciens de la terre was much broader* »⁷³⁹. Pour son exposition, il associe les œuvres d'artistes réputés comme Anish Kapoor et Spencer Tunick, à celles d'artistes à tort sous-estimés comme les Russes Valery Koshlyakov et Alexandr Brodsky, d'autres plus brutes comme le Russe Alexander Lobanov et l'Ukrainien Stanislav Volyazlovsky, ou encore les Australiens Nawurapu Wunungmurra, Mike Parr et Doreen Reid. Il sélectionne également des dessins de Cyprien Tokoudagba, destinés aux murs des huttes africaines, et des tapis afghans créés dans les années 1980 sur lesquels l'artillerie de guerre a remplacé les thèmes traditionnels. L'art populaire fait partie du lot.

*My selection goes beyond the usual circle of what is called contemporary art and I include what is usually called – though that is a very bad name – traditional artists, artists working locally for the communities and having very little or no connection with the art market. [...] I am against any exclusion, I have nothing against an artist who is working in his little town, in his community and who decorates voodoo chapels or sanctuaries or whatever – if I think he's an interesting and innovative artist, then why not include him in the biennale ?*⁷⁴⁰

Martin a ses détracteurs : certains déplorent la présence de telles œuvres au sein du musée d'art, alors que les autres contestent les mécanismes de légitimation artistique, sachant que ces objets acquièrent le statut d'œuvre d'art dès lors qu'ils entrent sur le marché de l'art et dans les institutions artistiques. Selon eux, le cautionnement institutionnel occidental des objets primitifs introduit un rapport de

⁷³⁸ L'exposition *Artempo : Where Time Becomes Art*, ficelée autour de la relation du temps, de l'art et du pouvoir de la présentation, prend place au Palazzo Fortuny à Venise. Les 300 œuvres sélectionnées – allant de la pièce archéologique rare à l'installation contemporaine (Francis Bacon, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Lucio Fontana, Anish Kapoor, El Anatsui, Man Ray, Richard Serra, etc.) – sont disposées au sol, sur les tablettes d'armoires, ou sur les tables en bois trouvées dans l'immeuble. Ceci, sans souci de hiérarchie.

⁷³⁹ Seddon, *site ARTMargins*.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

force pernicieux, en réitérant les principes des expositions coloniales où des étrangers sont invités à venir offrir leur culture en spectacle. Selon Martin, cette grille d'interprétation est obsolète dans une société postcoloniale gouvernée par d'autres principes. Inconfortable à l'idée de toujours rencontrer les mêmes artistes dans les musées d'art et dérangé par la disproportion « entre les manières de voir le monde et ce qui est exposé », Martin s'attache à élargir le spectre de ce qui est présenté. Il approfondit cette question en 2001 avec *Autels : l'art de s'agenouiller* (Museum Kunst Palast), dont plusieurs objets peuvent être associés à l'art populaire. L'exposition, qui ne présente aucune œuvre en art contemporain, est constituée de 64 autels religieux, toujours en usage dans les communautés d'attache. Il justifie sa démarche affirmant que

certains des tableaux que nous considérons comme nos plus grands chefs-d'œuvre sont des autels. Cette tradition existe dans le monde entier, dans d'autres sociétés, et dans d'autres cultures. Pourquoi ce qui chez nous est unanimement considéré comme de l'art relève, ailleurs, de l'ethnologie ou des sciences des religions ? Ces objets ressemblent par ailleurs souvent aux installations de nos artistes contemporains, analogues sur le plan de la méthode. Lorsqu'un artiste français prend une vingtaine d'objets liés à la vie quotidienne ou à la production industrielle et les répartit dans l'espace pour créer du sens, des valeurs spirituelles, on dit que c'est une œuvre d'art. Comment [...] ne pas l'accepter lorsqu'il s'agit d'ensembles semblables, créés par des individus d'autres cultures, qui s'appuient sur une foi et une pensée philosophique ?⁷⁴¹

Cette tentative de décloisonnement chez Martin va à l'encontre de l'existence de la notion d'art populaire. C'est, dit-il,

une dénomination que je n'utilise pas [...]. Ce n'est pas une catégorie que je trouve aujourd'hui très stimulante. Selon moi, elle est chargée de connotations qui ne sont pas celles qui m'intéressent, notamment qu'il s'agit automatiquement d'*arts mineurs*. Comme l'artisanat, l'art populaire se situe en bas de l'échelle des valeurs. À l'inverse, tous mes efforts tendent à questionner les catégories. [...] On arrivera à mieux comprendre les autres cultures si on arrive aussi à remettre en question nos propres catégories d'art majeur et d'art mineur. La démarche des artistes d'aujourd'hui m'incite à poser cette réflexion. Ils sont plusieurs à essayer de remettre en question un certain nombre de tabous et de limites attachées à certaines techniques et à certains matériaux.⁷⁴²

⁷⁴¹ Laurent Wolf, « L'art occidental à l'épreuve des autres cultures », *Le Temps* (Genève), 2001.

⁷⁴² Martin, entretien.

Les démarches de Martin élèvent d'emblée les objets sélectionnés au rang d'œuvre d'art – comme celles auparavant de Harald Szeemann. L'approche de ces deux commissaires, de type universaliste, consiste à jumeler des expressions plastiques provenant d'horizons divers, par le biais d'un traitement où sont révélés des points communs et des fondements identiques entre les œuvres. Même s'ils partagent des affinités évidentes, ils ont un point de discorde mineur, révélateur de leur approche respective face à ces œuvres hors réseaux : présent au vernissage des *Magiciens de la Terre*, Szeemann lui dit : « En fait ton truc c'est très Breton »⁷⁴³. À l'occasion d'un colloque, il lui réitère la remarque : « Oui, mais tout ça [...], les surréalistes l'ont déjà fait ». Martin rapporte que pour Szeemann,

c'était une case remplie par les surréalistes. Ce qui est faux. Si les surréalistes se sont intéressés aux objets, aux artefacts, ils n'ont jamais fait venir un artiste africain ou océanien pour qu'il expose avec eux. Ce fait demeure encore d'ailleurs un mystère pour moi. [...] Dans mes futurs projets, j'aimerais démontrer que d'autres cultures ont engrangés la modernité, en continuant d'introduire leur propre tradition dans leur création. Beaucoup d'artistes étrangers, venus au début du siècle à Paris ou dans les grandes métropoles, ont ramené un fragment de cette modernité chez eux. Des écoles se sont développées dans les anciennes colonies. Il y a eu des échanges et des allers-retours. J'aimerais montrer cette complexité des emprunts et cette circulation des formes et des idées à travers le monde au cours du 20^e siècle dans un projet que j'appelle pour l'instant *Le primitif moderne et métis*.⁷⁴⁴

Le musée global – en un sens déraciné – de Szeemann se distingue de la perspective soutenue par Martin. Pour ce dernier, l'intégration muséale de ces *nouveaux* objets nécessite un subtil dosage entre sensibilité et connaissance, qui va au-delà d'un intérêt formel. Ses expositions tendent à rendre compte de l'ancrage culturel des créateurs, souvent d'ailleurs invités à prendre part à l'installation de leurs œuvres afin d'appliquer des procédés qui leur sont propres. Responsable du nouvel accrochage du Museum Kunst Palast de Düsseldorf, Martin dispose les œuvres dans un contexte susceptible de favoriser un renouvellement du regard : « En confrontant des œuvres très différentes, on les rend plus vivantes. Et bien sûr cela correspond à des réalités de l'histoire de l'art : on sait par exemple qu'Otto Dix

⁷⁴³ Cette citation et la suivante sont de Szeemann; elles renvoient à une conversation entre lui et Martin. In Jean-Hubert Martin, entretien.

⁷⁴⁴ Martin, entretien.

se référait à Cranach. Pourquoi ne pas les montrer côte à côte ? »⁷⁴⁵ Dans le texte d'introduction qu'il signe pour le catalogue de l'exposition *La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie* présentée au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO), alors qu'il assume la direction de cette institution, Martin propose de pratiquer « la pensée visuelle »⁷⁴⁶. Autour de cette thématique, il réunit des œuvres depositaires de questions existentielles que les humains se sont posés simultanément, dans leur ignorance réciproque et dans des cultures aussi différentes que l'Océanie et l'Occident chrétien. L'exposition, réalisée sous le commissariat d'Yves le Fur,

n'est pas présentée comme une confrontation entre deux mondes et elle ne l'est pas. Une telle confrontation eût exigée de placer chaque objet dans son contexte, à la manière des ethnologues ou historiens. Démarche rationalisante que récusent les organisateurs (un catalogue, bien documenté et abondamment illustré, fournit les explications nécessaires sur les objets exposés). À travers les continents et les océans, des artistes ont puisé dans leurs meilleures ressources artisanales pour conjurer et apprivoiser la mort, pour garder la mémoire des défunts et pour évoquer le mystère de l'existence. [...] Nous avons créé un sentiment de recueillement, avec des lumières très faibles, des alvéoles en tissus, une résine métallique semi-transparente qui créait des espaces fermés, en même temps qui laissait passer la lumière et qui donnait des vagues aperçus de ce qui était à côté. [...] L'espace du musée permet de confronter visuellement les objets pour créer des émotions, susciter des sentiments et se pencher ensuite sur une réflexion et un jugement. Il permet à ces rapprochements, ces comparaisons, ces systèmes de relation d'exister d'une autre manière. Je cherche ainsi à pousser le visiteur à penser autrement. Du coup, il est amené à faire des connections qu'il n'aurait pas fait autrement.⁷⁴⁷

En muséologue, Martin vérifie ses hypothèses par le biais de l'exposition. Il dit s'intéresser aux œuvres, à leurs matériaux et aux individus qui les ont faits, et moins aux définitions, qu'il considère artificielles. Sa contribution bouscule le rôle des

⁷⁴⁵ Jean-Hubert Martin, « Promenades dans le dédale de l'art », site du Centre Pompidou, 8 février 2007, <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/E77D9B322FDCAF04C1257235003401FC?Opendocument>. Consulté le 5 mai 2007.

⁷⁴⁶ Jean-Hubert Martin, « Le musée, sanctuaire laïc ou religieux », in Yves Le Fur et Jean-Hubert Martin (dirs. publ.), *La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 12 octobre 1999 – 24 janvier 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 26. Martin remarque qu'à cette époque, son musée – tout comme le MNATP – est rangé du côté des musées de société, par contraste avec les musées d'art.

⁷⁴⁷ Michel Ellenberger, « Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris. La mort n'en saura rien », site *ExpoRevue*, 2000, <http://www.exporevue.com/magazine/fr/mort.html>. Consulté le 5 mai 2007.

institutions muséales et invite à repenser les catégorisations qu'elles alimentent, dont celle d'art populaire. Il conclue :

Ce que nous savons aujourd'hui de l'Homme, de ses origines, de sa nature et de la diversité de ses cultures constitue un immense savoir, fruit de la recherche de ce siècle. Vouloir les intégrer dans une synthèse linéaire, au nom d'une conception déterministe de l'Homme comme directement conditionnée par le milieu environnant, apparaît réducteur et contestable. [...] Le nouveau regard jeté sur des objets longtemps qualifiés d'ethnographiques, à la faveur de l'ouverture du champ artistique, entraîne une évolution du goût qui les fait passer dans la sphère esthétique et dans le domaine des collectionneurs. Les objets-reliques, les ex-votos, les charges magiques, les ossements, les matières organiques, les bandages et les nœuds sont monnaie courante dans l'art contemporain et doivent beaucoup à l'impact visuel des objets rangés dans les vitrines des musées d'ethnographie. Les deux perspectives, ethnologique et artistique, sont complémentaires, d'autant qu'elles s'appliquent de plus en plus aux mêmes objets. Rien ne s'oppose plus à ce qu'elles collaborent étroitement.⁷⁴⁸

Ainsi, l'approche globalisante et thématique de Martin, qui intègre sans discrimination les objets d'art populaire (et les objets d'origines variées) dans la trame de réflexion, vient défier les catégories en place dans les musées d'art français.

2.7 Constat 7. L'art populaire et la question du rapport à l'autre

Le désir de l'Homme est le désir de l'Autre. (Lacan)⁷⁴⁹

L'analyse des discours sur l'art populaire met en évidence des rapports de force dynamiques entre les individus, les communautés et les sociétés. Une formule de Jean Simard le résume ainsi : « L'art populaire se forge à partir des jugements portés par la culture des uns sur l'art des autres »⁷⁵⁰. Ceci est d'autant plus vrai que ces discours unidirectionnels et variés ne sont jamais élaborés ou contestés *de l'intérieur*, par des gens issus de la communauté de ces artistes en question, par les artistes populaires eux-mêmes ou par des pairs. Par conséquent, la question du rapport à l'autre est intrinsèque à l'établissement d'une définition d'usage de l'art

⁷⁴⁸ Claude-François Baudet, Jean-Hubert Martin et Louis Perrois, « Ethnoesthétique et mondialisation », *Le Monde*, 7 novembre 1996, p. 18.

⁷⁴⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

⁷⁵⁰ Simard, « L'art populaire dans la collection du Musée de la civilisation ».

populaire. Ce qui constitue notre septième et dernier constat sur le champ de l'art populaire.

Dans le sens où l'entendait Lacan, le rapport à l'autre révèle une relation duale qui fonctionne en miroir, par projection de soi. De la même façon, nous savons que l'art populaire, en tant que figure de l'altérité, fait l'objet d'adoration, d'envie, de substitution, d'indifférence ou de rejet. Dans tous les cas de figure, s'instaure une relation de pouvoir qui nous conduit aux réflexions de Michel Foucault. Pour Foucault, les « autres » sont des individus fragilisés et sans pouvoir, privés de la connaissance de leurs droits politiques. Le terme renvoie aux fous, aux prisonniers, aux exclus, aux originaux, aux marginaux et aux dissidents, de même qu'aux groupes minoritaires et aux classes populaires. Par extension, nous pourrions y joindre les artistes autodidactes, associés à l'art populaire, à l'art brut ou à l'art naïf, œuvrant en périphérie des circuits institués par les « régisseurs de la norme », que Foucault nomme les « micro-pouvoirs ». Ces derniers (médecins, professeurs, directeurs, chefs d'entreprise, et dans le cas qui nous concerne, conservateurs, directeurs d'établissements culturels et artistiques, critiques, etc.) opèrent subtilement à côté des « grands pouvoirs » d'ordre étatique ou politique qui fixent les lois. Ils s'inscrivent en gardiens de la norme admise, contrôlant les adhésions, prescrivant les directions à suivre, écartant ceux qui en dérogent, instituant des « savoir-pouvoir ». Foucault distingue ainsi les pouvoirs de la loi et ceux de la norme :

La norme ne cherche pas à saisir l'individu à l'occasion d'actes précis et ponctuels, elle veut investir la totalité de son existence. Alors que la loi dans son application s'entoure de tout un rituel théâtral, la norme est plus diffuse, plus sournoise, plus indirecte : elle veut gérer la vie et cherche à se faire désirer, aimer. [...] À la lecture de Foucault, on réalise que tout le travail du pouvoir pour discipliner ses sujets s'opère autour d'une très fine technique politique des corps : il s'agit de rendre docile, de discipliner les individus sans que ces derniers naturellement, ne s'en aperçoivent. [...] Cela entraîne Foucault à étudier les diverses techniques très méticuleuses de pédagogie initiées par le pouvoir, et ses règles très méticuleuses de dressages des individus dans les diverses strates du corps social.⁷⁵¹

⁷⁵¹ Marc Alpozzo, « Les stratégies de pouvoir selon Michel Foucault », site *Lekti-écriture*, 4 janvier 2008, <http://www.lekti-écriture.com/contrefeux/Les-strategies-de-pouvoir-selon.html>. Consulté le 15 mars 2008.

Examinons en trois points en quoi cette relation aux autres est intimement liée à la notion d'art populaire, laquelle interpelle les questions de normes, d'éducation, de classes sociales, de hiérarchie et de distinction.

2.7.1 L'autre et l'autre soi

Au Québec, il convient d'admettre que les anglophones sont parmi les premiers à contribuer à la sauvegarde du patrimoine francophone et de son art populaire : la constitution des collections privées de William Hugh Coverdale et de Nettie Covey Sharpe, que nous avons examinée au chapitre I, illustre bien cette dynamique. Le regard qu'ils posent sur ce groupe culturel relève plus d'une quête d'exotisme (une démarche vers l'autre) que d'une tentative de domination.

Dans l'environnement muséal, où l'on éduque et institue les savoirs, la question des rapports de pouvoir liés à la mise en valeur de la culture de l'autre prend une charge plus politique. Dans son ouvrage *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Benoît de L'Estoile distingue deux catégories de musée d'anthropologie et d'histoire, opérant distinctement sur le plan identitaire : le « musée de soi » et le « musée des autres », ce dernier étant selon l'auteur destiné

précisément à ceux qui sont définis comme différents. La délimitation du domaine du musée est alors négative : les Autres sont tels par contraste avec Nous. Le *musée des Autres* expose les *choses des Autres*; des objets qui ont pour caractéristique principale d'être exotiques au sens propre, c'est-à-dire d'être originaires d'un lieu lointain, étrangers, et d'avoir été rapportés *chez Nous* par ceux qui s'étaient rendus *chez les Autres* pour divers motifs : expéditions militaires, missions, commerce, explorations, administration, voyage.⁷⁵²

Si nous nous en tenons à cette division, nous pourrions penser que l'auteur placerait naturellement les musées comme le Musée Alsacien du côté des « musées de soi ». À l'échelle de l'Alsace, il s'agit d'un projet « d'affirmation d'une identité collective enracinée dans un passé commun »⁷⁵³. Toutefois, à la lueur de nos enquêtes sur l'art populaire, nous pouvons nous demander si cette division est bien conforme à la réalité et si l'identité collective en jeu est bien revendiquée par la majorité

⁷⁵² De L'Estoile, p. 12-13.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 12.

alsacienne.⁷⁵⁴ De fait, dans le cas précis de l'art populaire, nous remarquons que le *nous* semble opérer comme un *autre* : ce patrimoine est marginalisé, méprisé ou rejeté, tant par les citoyens issus de ces communautés d'origine (l'exemple du Musée de Charlevoix cité au point 2.5.5 est éloquent en ce sens) que par les institutions à caractère artistique de la même région. Les mécanismes de collectes, d'exclusion, de distanciation, d'isolement et de méconnaissance concourent à former un exotisme de l'intérieur, où le proche et le lointain se recourent.

Prenons un autre exemple, qui a trait aux intentions refoulées liées à ces deux types de structures muséales – celles du *soi* et des *autres* : en France, de nombreux acteurs culturels, appuyés par les gouvernements en place, favorisent la visibilité dans les musées des œuvres de ceux que nous appelons ici les autres *étrangers* (les arts premiers). Les autres *d'ici* (les artistes populaires français) ne font, quant à eux, l'objet d'aucune attention particulière. L'avènement du musée du Quai Branly, qui survient parallèlement à la chute du MNATP, témoigne de cet état de fait. Hormis la complexité des enjeux politiques qui peuvent sans contredit affecter le développement des chantiers muséaux, cette résultante instaure néanmoins une hiérarchie implicite : le déménagement des collections du musée parisien à Marseille nous permet de supposer que cet autre *d'ici* ne peut relever du *soi* que s'il est excentré, donc placé à distance du pouvoir central et hors de la capitale touristique parisienne. La date d'ouverture de ce nouveau musée, repoussée à quelques reprises (maintenant projetée en 2013), laisse place à plusieurs interprétations, notamment celle que ce type de musées, aux prises avec des questions de nature identitaire, fait l'objet de plus de résistance et d'un dynamisme mitigé auprès des pouvoirs décisionnels.

Marie-Louise Schneider convient que « les gouvernements français n'ont jamais dépensé beaucoup d'argent pour la recherche et la diffusion de l'art populaire »⁷⁵⁵. Depuis le début de son mandat à la direction du Musée Alsacien en 1986, Schneider rappelle avoir été freinée dans ses ambitions, devant le besoin criant de revitalisation de ses installations et d'investissement gouvernemental dans ses programmes : « Je voulais en faire un *vrai* musée d'ethnographie, mais je me suis

⁷⁵⁴ En effet, nous avons pu observer que ces musées culturels régionaux – comme ceux d'Alsace et de Provence en France, de Charlevoix et de Chicoutimi au Québec – sont plus souvent élaborés par des élites régionales ou des personnes extérieures à ces communautés.

⁷⁵⁵ Schneider, entretien.

aperçue que nous n'avions pas les moyens. Alors qu'on accorde des millions au Musée d'Art Moderne de Strasbourg, nous arrivons difficilement à obtenir quatre mille francs ici. »⁷⁵⁶ Elle affirme aussi que les gens de musées dénigrent généralement ce type d'institution, qualifiant les commissions d'acquisition organisées par la Direction des Musées de France de « séances d'humiliation » pour les musées comme le sien. En somme, l'art populaire fait face à un processus de refoulement ou de censure, sauf s'il est envisagé comme une chose du passée et révolue, en somme s'il est coupé de ses ancrages au présent et relève de l'exotisme.

Il demeure que l'hommage rendu aux cultures non occidentales à travers la réalisation du musée du Quai Branly est interprété comme un effort déguisé. Pour ses détracteurs, l'exclusion – dans les présentations muséales – de la culture du concepteur signe l'exaltation des tentations dominatrices de l'Occident. Michèle Coquet soutient que le geste rappelle « la toute puissance de l'Occident et (de) sa position autoritaire sur les autres cultures »⁷⁵⁷, rejoignant ainsi les propos de Foucault cités plus tôt, et ceux de De Certeau, Julia et Revel sur les enjeux dissimulés derrière la sauvegarde du patrimoine populaire. Tant pour l'art populaire que pour l'art primitif, la question des pouvoirs sur l'autre révèle des enjeux similaires.

2.7.2 La fabrication du soi

Certaines régions sont-elles plus propices à la valorisation de l'art populaire que d'autres ? Daniel Fabre avance l'hypothèse qu'en terme d'études et de publications sur le territoire français, l'art populaire « ne semblait avoir eu d'impact qu'en Alsace. Ça n'a pris qu'à Strasbourg, sous l'impulsion de Riff. Le *Volkskunst* (« art populaire ») se manifeste comme une spécificité d'Europe centrale »⁷⁵⁸. Devant la vitalité encore actuelle du folklore dans les pays slaves et germaniques, faut-il s'étonner que le 1^{er} Congrès international des arts populaires (1928) se tienne à Prague ? Le Romantisme, originaire d'Allemagne, ne s'est-il pas tourné vers le nationalisme culturel, faisant appel au *fond primitif indigène* ? Combien d'artistes issus ou ayant vécu dans ces régions, de Kandinsky à Joseph Beuys, en passant par

⁷⁵⁶ Schneider, entretien.

⁷⁵⁷ Coquet, « Heurts et malheurs des arts exotiques », p. 299.

⁷⁵⁸ Fabre, entretien.

Paul Klee et les dadaïstes (George Grosz, Max Ernst, Kurt Schwitters), ont exprimé une sensibilité particulière face à l'art populaire ?

Nous pouvons observer que l'éclosion de l'intérêt pour l'art populaire national est généralement plus marquée dans les zones périphériques et limitrophes d'un pays ou d'une région. Rappelons, à l'instar de Robert-Lionel Séguin, que l'« homme de la frontière » est plus conscient de sa différence, et certainement plus sensible aux expressions de sa culture. Par exemple, en Bretagne, comme en Alsace ou en Provence, l'art populaire fait l'objet d'un engouement particulier. Les Bretons locaux, tout comme les expatriés, collectionnent avec passion leur patrimoine, imprégné d'influences celtiques et de foi catholique. Cette province ouverte sur la mer a pendant longtemps été repliée sur elle-même, loin de la capitale, de ses richesses et de ses festivités. Les Bretons se sont forgés un univers bien à eux, faisant écho aux préoccupations de leur quotidien.⁷⁵⁹

L'art populaire est-il le signe d'une résistance à l'effacement culturel ? Il est facile d'observer la récurrence entre art populaire et minorités culturelles. Pour ces groupes et ces communautés, dont la question identitaire est centrale, la création devient un lieu d'expression de leur caractère distinct. Leur propension à définir un art populaire semble motivée par le besoin de s'affirmer devant l'autre (ou, dans le cas des musées, de forger une représentation de l'autre). Revenons à nouveau sur un cas fondateur et représentatif de notre constat sur le rapport à l'autre, celui du Musée Alsacien, fondé par des gens animés d'un fort sentiment d'autodétermination.

Le Musée Alsacien connaît deux phases principales de développement. La première correspond à la période de fondation du musée, où la majeure partie des collections sont constituée et installée. Sa création est directement liée à une volonté de différenciation et d'affirmation, dans un contexte de brassage identitaire, d'éloignement de la culture centrale et de revendications territoriales de la part de la France et de l'Allemagne. En ce sens, il n'est pas surprenant de constater que la collecte est guidée par la recherche du bel objet. Les pièces n'ont généralement été ni

⁷⁵⁹ L'exemple de l'Allemagne face à la latinité est aussi éloquent sur cette question des zones frontières (le « barbare » dans la sphère gréco-romaine). Rappelons que l'Allemagne est une culture profondément ancrée dans le territoire, dans un environnement physique qui l'a façonnée, comme les États-Unis. Une étude ultérieure mettant en perspective ces deux zones serait certainement éclairante pour notre objet.

inventoriées, ni documentées. Plusieurs informations ont été égarées, rendant aujourd'hui les attributions déficientes. Les collections ont cessé de se développer en 1914, alors qu'éclate la Première Guerre mondiale.

La deuxième phase de développement correspond au mandat de Georges Klein (1969 à 1985), responsable de la première extension des bâtiments du musée⁷⁶⁰. Comparativement à ses prédécesseurs, Klein a une personnalité rayonnante. Il contribue véritablement à faire connaître le musée, même si certains observateurs questionnent la valeur scientifique de ses informations sur l'art populaire. Dans le même état d'esprit que les fondateurs, il demeure, selon Marie-Louise Schneider, à la recherche du bel objet.

La rigueur scientifique ne semble pas avoir été une priorité ici. Klein s'est rapidement passionné pour l'art populaire. Il avait de l'entregent et un charisme personnel. Il savait bien *raconter* dans la langue alsacienne, de sorte qu'il a été beaucoup invité à la télévision et à la radio, et qu'il a donné plusieurs conférences. Il a énormément publié dans les almanachs, dans les revues populaires.⁷⁶¹

Son mandat dans les années 1970 correspond à une époque de renaissance de l'art populaire et des mouvements régionalistes, qui s'estompe rapidement par la suite.

L'Alsace, aujourd'hui tournée vers Paris, n'est pas focalisée sur l'actualisation des collections du Musée Alsacien, mais plutôt sur la question de la conservation de la langue alsacienne et de ses dérivés (théâtre, radio, télévision, danse folklorique). Les motivations extérieures concernent surtout le patrimoine immatériel. Si la spécificité du musée demeure le contexte précis de sa formation, « nous sommes aujourd'hui face à une culture de moins en moins spécifiquement alsacienne », ajoute Schneider. Malgré ces contraintes, la directrice soutient que son musée figure parmi les musées les plus visités de Strasbourg. Pour sa clientèle, composée de touristes provenant majoritairement de France et surtout de la région parisienne, la culture alsacienne est exotique et demeure très typique. Martine Houze affirme en ce sens pouvoir « faire le tour de toute l'Alsace à travers ce musée »⁷⁶². Schneider admet que son musée se présente comme un « vestige du passé, comme si le temps avait été

⁷⁶⁰ Pour compléter sa formation, Klein effectue un stage au MNATP auprès de Rivière. Il n'a pas les diplômes nécessaires pour être conservateur lorsque le maire de Strasbourg propose sa candidature. Plongé dans cet univers, il importe quelques idées de vitrines thématiques (par exemple « L'éclairage »), en plus d'emprunter à la classification typologique.

⁷⁶¹ Cette citation et la suivante sont de Schneider, entretien.

⁷⁶² Houze, entretien.

suspendu, qu'il témoignait d'une civilisation disparue »⁷⁶³, situé à contre-courant des modes muséales. Elle compte d'ailleurs insister sur cette caractéristique dans ses projets futurs, c'est-à-dire de représenter le quotidien, les relations sociales et les savoir-faire d'un monde qui n'existe plus, associé à la vie alsacienne au 19^e siècle. Si le musée est actuellement stagnant dans sa forme et dans le développement de ses collections, il suscite en contrepartie une immersion qui s'inscrit dans la prolongation du musée archéologique, « non seulement parce qu'il nous permet de nous connecter avec la muséographie des premiers directeurs Pierre Bucher et Léon Dollinger, et à l'idéologie des fondateurs, mais qu'il donne aussi accès à une culture matérielle typiquement régionale à laquelle nos visiteurs cosmopolites sont de moins en moins familiers ».

2.7.3 L'homme du commun et ses affectations sociales

High needs low, as Lear needs his Fool. (Kirk Varnedoe)⁷⁶⁴

Les variations de l'intérêt pour l'art populaire au cours du 20^e siècle élucident différentes facettes d'un rapport à l'*autre*, et plus directement de la relation qu'entretiennent certains réseaux, certains groupes ou certains individus avec l'homme du commun à une période donnée.⁷⁶⁵

Sur le territoire français, l'attrait à la fin du 19^e siècle pour les productions de l'homme du commun, qu'il provienne des vieilles provinces ou des pays non

⁷⁶³ Cette citation et la suivante sont de Schneider, entretien.

⁷⁶⁴ In Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, New York, Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, 1990, p. 12.

⁷⁶⁵ Lorsque ces œuvres populaires avoisinent la *folie* et qu'intervient la notion de maladie, les réticences sont encore plus manifestes. Contrairement à leurs confrères européens et américains, les musées canadiens (beaux-arts, art contemporain, société, histoire et anthropologie confondus) ont jusqu'alors témoigné un rejet épidermique face à l'art brut. En 2010, aucun musée d'art canadien n'a encore présenté d'exposition mettant en vedette les plus grands auteurs d'art brut (excluons ici la présentation ponctuelle d'œuvres relevant de l'art thérapie, qui renvoient à un contexte de création différent). Les quelques tentatives initiées en ce sens par la SAJ ne sont également pas arrivées à s'implanter. Entre autres exemples, notons celui-ci : en 1995, le comité de sélection d'une importante galerie universitaire de Montréal refuse d'accueillir une exposition d'art brut, malgré ses positions claires en faveur de la démocratisation de l'art. Certains artistes professionnels reconnus, siégeant au comité de programmation de la galerie, ne souhaitent pas que les œuvres de leur groupe soient associées à celles de *malades mentaux*, plaidant qu'ils sont déjà suffisamment stigmatisés par le public. Nous pouvons imaginer que ce type de productions est associé à une marginalisation dont les créateurs canadiens ont été victimes sur le plan artistique international, d'autant plus que la culture canadienne n'a pas réussi à fonder une mythologie nationale forte (comme aux États-Unis par exemple) et qu'elle exprime des réalités locales ou provinciales.

occidentaux, se manifeste presque simultanément chez les artistes d'avant-garde⁷⁶⁶ et dans les musées d'ethnographie. Ces réseaux solidaires font alors cohabiter une pensée artistique transgressive et une pensée savante et philologique attelée à la fabrication de typologies et de séries.

Comme en Europe, les premiers modernistes américains s'intéressent à l'art populaire pour entériner leur propre orthodoxie formelle. Dale Anne Freed remarque ceci :

*American interest in naive art received its impetus during the early decades of this century from a group of artists living in the Ogunquit art community in Maine. These artists, led by such people as Holger Cahill (the curator at New York's Museum of Modern Art, who held the first important show on primitive art in 1932), « suddenly realized they were surrounded by art in their everyday life, a uniquely American art ». And they took up the task of promoting art inherent in utilitarian objects.*⁷⁶⁷

Dans la profondeur de la Dépression, ces créateurs autodidactes et hors genre deviennent rapidement la mire de projections variées. Jane Kallir rappelle que « *like the contemporary Regionalists, self-taught artists of the 1930s represented the strength of the heartland as against the corrupt big city. They represented native ingenuity, freedom and individualism* »⁷⁶⁸. Durant la Première Guerre et la Seconde Guerre mondiales, on assiste à un regain d'intérêt pour l'art populaire et pour l'art des autres, servant à la fois et distinctement les causes des pouvoirs en place, de l'élite culturelle ou des cercles de résistants.⁷⁶⁹

En France, les trois musées personnels installés en Bourgogne, explorés au chapitre I, exploitent chacun une dimension propre de l'art populaire, dressant par là même un triple visage de l'homme du commun. Si les différentes personnalités culturelles et artistiques qui leur sont associées partagent des réseaux⁷⁷⁰ et des intérêts similaires, chacun développe son domaine propre, selon une répartition implicite des territoires d'investigation et une approche spatio-temporelle distincte :

⁷⁶⁶ Notamment le futurisme, l'expressionnisme, Dada, le surréalisme, les représentants contestataires de l'art moderne, et parmi eux les Kandinsky, Van Gogh, Gauguin et Duchamp.

⁷⁶⁷ Dale Anne Freed, « Primitive culture. Perspective on the Canadian folk art tradition », *Homes Spring*, 1984, n. p. La citation dans ce paragraphe est du collectionneur Ralph Price.

⁷⁶⁸ Kallir, *Parallel Vision II*, non paginé.

⁷⁶⁹ Nous pouvons interpréter l'intérêt de Dubuffet pour l'art brut comme une réponse directe à l'absurdité de la guerre. Devant les échecs de sa civilisation, il se tourne vers les marges, à la recherche d'espoir et d'inspiration, mais également d'œuvres porteuses de pureté et d'innocence.

⁷⁷⁰ Jacques Yankel s'était lié d'amitié avec Raymond Humbert, qui à son tour connaissait Alain Bourbonnais.

dans la collection des Humbert et dans celle de Selz-Taillandier, la force individuelle de l'homme du commun s'exprime dans un mouvement collectif, dont traduit l'anonymat des œuvres. Les objets sélectionnés convergent vers l'élaboration d'une vision consensuelle de l'art populaire. L'art naïf témoigne pour sa part d'un bouleversement dans la structure sociale et d'une libération du temps qui affectent les préoccupations et les activités de l'homme du commun (artiste à ses heures) entre 1918 et 1940. Quant à l'art hors-les-normes, visible à La Fabuloserie, il renvoie aux créateurs issus des milieux ruraux, généralement considérés comme des originaux ou des marginaux, décalés par rapport à leur communauté. Sans relever d'une pathologie, ces œuvres sont l'expression d'une dissidence et d'une liberté face aux conventions et aux traditions. Contrairement aux pièces exposées à Laduz, celles-ci valorisées dans leurs fonctions pratique et esthétique, les œuvres collectionnées par les Bourbonnais affichent une liberté individuelle. Pour Ragon, si ces créateurs affichent « une fascination des machines (Ratier, Monchâtre), les mécanismes fonctionnent mal ou fonctionnent en boitant, ou représentent des rotations absurdes. Les outils qu'ils emploient sont des outils de bricoleurs [...] des outils périmés [...] et des matériaux dérisoires »⁷⁷¹. En somme, ces trois musées personnels offrent une prise de distance face au musée d'art. Ils reflètent les aspirations de leur fondateur, invitant à suivre le parcours initiatique qu'ils ont emprunté dans leur constitution. Indépendants des subsides de l'état français, ils sont l'expression de l'esprit de contestation qui anime certains groupes face à l'institution muséale et culturelle dans les années 1970 et 1980. Parents dans leur philosophie, dans leur structure et dans la nature des objets qu'ils conservent, ils sont l'expression d'un retour aux sources et d'une résistance anticulturelle face aux réseaux citadins centralisateurs peu favorables aux arts considérés comme mineurs. Dans la civilisation rurale où ils sont situés, ces musées indépendants dérogent à la constitution d'un héritage collectif fédérateur, plaçant le visiteur excentré dans la position de découvreur.

La place accordée aux productions de l'homme du commun révèle tout à la fois un idéal social, ses profondes divisions et l'échec relatif de son application. Gerald Ferguson écrit dans un rapport destiné au MCC que

⁷⁷¹ Ragon, « Fabuleuse collection », p. 20.

the folk object may be a status object which puts it in a paradoxical relationship to its origin. This attitude, which certainly exists, is in contradiction to the broad North American myth that we are not a class conscious society. In Europe, for example, folk objects clearly imply class divisions and the object is always related to a prime high art object, whether it is a painting, sculpture, furniture or architecture. This is why the Museum of Folk Art (MNATP) in Paris can present objects with such clarity, arranged in neat modern black cases, all in a row, with pin point lighting. The traditions and class lines of that culture have been drawn for centuries. The North American myth of a class-less society and an attempt to define oneself outside European development, obscures the comparison between high and low culture and the more complicated echos of earlier European traditions. We might like to think of North America as the Academic paradise where everything was invented anew. The truth is, cultural memory has faded, but not vanished. Our pride in humble origins feeds this myth of a class-less society, while in reality we are celebrating and amplifying technological development through an inverse process. A fine Ontario or New England family will arrogantly display a primitive ancestral portrait as an index of achievement, and rarely reflect on the fact that their material success was based on abundant resources and cheap labor.⁷⁷²

Aux États Unis, l'idéal voulant qu'il n'y ait pas de distinctions culturelles (en raison du *melting pot* résultant de l'assimilation) ou de division des classes se répercute sur la définition de l'art populaire, moins nuancée et plus inclusive. Comme le suggère avec justesse Jane Kallir, l'art de l'homme du commun embrasse

the myth of egalitarianism. Thus the art-world elite lauded working-class artists during the Depression. More recently, in the face of entrenched racism, that same elite has promoted African-American creators. Whereas in Europe, a sharp rift developed between proponents of naïve art and avatars of Art Brut, Americans were far less inclined to engage in such theoretical hair-splitting. To them, folk art, naïve art, self-taught art and outsider art were all different expressions of pretty much the same thing.⁷⁷³

Des variations subtiles sur les structures sociales de la France et du Québec se manifestent à travers les concepts jumeaux de décalage chronologique – appliqué à l'art populaire par Rivière et Cuisenier – et celui de survivance – exploité par Barbeau et certains auteurs souverainistes. En France, l'art populaire se présente comme un dérivé de l'art savant, reprenant des thèmes et des éléments avec des moyens qui ne sont pas aussi élaborés. Ancien pays colonisateur de tradition aristocratique, marqué par les révolutions et les conquêtes, la France semble envisager l'art populaire sous l'angle hiérarchique des classes sociales, de même que

⁷⁷² Gerald Ferguson, « Essay », novembre 1981. Gatineau, Fonds Wesley Mattie, archives MCC.

⁷⁷³ Kallir, *Parallel Vision II*, non paginé.

sous l'angle d'une relation entre le centre (pouvoir, richesse, butin) et ses périphéries (espace à conquérir, à asservir). Les classes dominantes prennent la parole au nom des autres, en tant qu'autorités. Ce qui diffère au Québec – territoire jeune et conquis, sous domination de l'Angleterre depuis 1760, rapidement abandonné par l'ancienne mère-Patrie –, où tendent à se transformer les sources d'origines européennes et à se conjuguer des valeurs issues d'horizons culturels multiples. L'art populaire est vu comme le refuge des différenciations identitaires, dans le grand ensemble canadien.

Nous pouvons aussi penser que la présence des Autochtones au Canada et aux États-Unis module politiquement et socialement le rapport à l'homme du commun. Au cours des dernières décennies, les revendications des Autochtones – respect de leurs droits et besoin d'autodétermination – participent certainement à la formation d'une prise de conscience des enjeux auxquels font face les minorités et les groupes désavantagés. Les musées nord-américains font face au rapatriement d'artefacts amérindiens, de même qu'ils génèrent des débats sur le primitivisme. La nature des relations se complexifie, ébranlant de manière durable la philosophie des institutions. Qui peut parler au nom de ces communautés ? Les requêtes d'une communauté peuvent-elles mettre en péril les droits d'une autre communauté ? La reconnaissance de ces publics force à engager des consultations auprès des communautés, afin qu'elles livrent leur opinion, leur attente, la perception qu'elles ont d'elles-mêmes et leur commentaire sur les effets générés par les expositions, sur leurs membres et sur les visiteurs.

La politisation de ces communautés agit assurément sur la mise en valeur de leur patrimoine. Par comparaison, nous remarquons que l'art de l'homme du commun est plus vulnérable, en ce qu'il relève d'individus isolés ou de créations anonymes, et qu'il ne soulève aucune *prise de parole* (ou revendications sociales) de la part d'un groupe (culturel ou autre) défini. Dans le domaine spécifique de l'art populaire, la reconnaissance des œuvres est maximisée lorsque celles-ci sont défendues par des groupes culturels⁷⁷⁴, impliqués dans la promotion de leur savoir-faire.

⁷⁷⁴ Pensons à l'art populaire ukrainien (*Art et ethnicité. La tradition ukrainienne au Canada*, 1991) et germanique (*Un brin de fantaisie. Art populaire germano-canadien*, 1993) au Canada, qui font l'objet d'expositions au MCC.

Conclusion du chapitre II

Au chapitre I, nous avons présenté des moments fondateurs de la valorisation de l'art populaire en France et au Canada, qui ont participé à l'établissement, au développement et à la popularisation de la notion. Devant la diversité des cas explorés et les nuances implicites à chacun d'eux, le chapitre II a proposé un bilan des connaissances, en cernant les spécificités propres à la constitution du champ de l'art populaire et enfin à sa définition. À cette fin, sept constats ont été dégagés. Ils recourent, à la manière de récurrences, les réalités singulières de la notion, tant en Europe qu'en Amérique du Nord.

Le premier constat (2.1) concernait la **nature polysémique** de la notion d'art populaire. Nous avons vu au point 2.1.1 que l'appellation adressait d'abord des problèmes d'ordre sémantique; l'expression elle-même se présente comme un oxymoron. Nous avons remarqué ensuite (2.1.2) qu'elle renvoyait à des corpus variés (objets d'utilité courante et objets exceptionnels) qui se modifiaient dans le temps, selon les amateurs, les collectionneurs et les institutions. À cela s'ajoutait la pluralité des discours portés sur l'objet, selon les champs d'étude. Nous avons également noté une variation importante des définitions selon les pays, comme en fait foi la diversité des publications, des expositions, des collections et des artistes répertoriés. Par conséquent, l'hétérogénéité des référents et des perceptions vient éprouver les tentatives de circonscription de la notion. Aucun critère rigide et transculturel n'est appliqué, et aucune institution ne s'est portée comme *la* référence ultime de la notion. Au point 2.1.3, nous avons vu que le caractère polysémique de l'art populaire découle notamment de la constante révision dont la notion fait l'objet : rarement confinée à une période temporelle précise, elle est régulièrement actualisée par l'association de productions contemporaines. Cette instabilité est aussi liée à la conversion de l'objet ethnographique en objet d'art, par l'inclusion graduelle de l'art populaire dans le champ de l'art officiel en fonction d'approches propres aux beaux-arts. Au point 2.1.4, nous relevions que la notion se modifie suivant les changements à la direction d'un musée; l'art populaire s'est montré particulièrement vulnérable aux changements d'orientations et de philosophie institutionnelle, à l'arrivée de politiques culturelles et aux priorités de collectionnement et d'acquisitions. Le dernier facteur de polysémie (2.1.5) était consacré au vide

documentaire et à la fiabilité des sources en matière d'art populaire. De la cueillette des objets et à la constitution des collections, nous assistons à l'évacuation de la voix du créateur, en raison du décalage qui le sépare de la classe sociale (et de la communauté) de l'observateur qui l'étudie. Ce qui explique notamment la présence de nombreuses œuvres anonymes. En raison des lacunes sur la connaissance des artistes, de leur création et du contexte de mise en forme des œuvres, ces productions font l'objet de projections multiples et d'une impasse sur le plan cognitif, comme l'explique Alfred Gell.

Le deuxième constat (2.2) examinait cette fois la **connexion particulière** que l'artiste populaire entretient avec son territoire. Au point 2.2.1, nous nous sommes attardés à la relation qui unit l'artiste populaire à sa communauté. À travers ses œuvres, ce dernier livre un regard personnel et intégré sur son quotidien, traduisant une certaine réalité objectivable, reconnaissable par la majorité. En cela, l'art populaire possède une dimension consensuelle qui consolide le collectif. Le registre des sources et des références qu'utilise le créateur demeure en partie familier à l'ensemble des membres de la communauté de référence, constituant un fond commun. Une réflexion sur le métissage abordait ensuite (2.2.2) l'art populaire comme un art vivant, résultant d'adaptations de formes traditionnelles et d'innovations, dans un contexte de circulation entre les frontières, d'échanges et de transformations. À cela s'ajoute l'impact de différents agents (collectionneurs, médiateurs culturels, etc.) sur l'émergence et l'orientation de traditions locales. Loin d'être une notion figée dans le temps, qui aurait disparu avec l'évanouissement des sociétés rurales préindustrielles, l'art populaire est actualisé selon les contextes et la transformation de la structure des communautés d'où il est issu, prenant des formes imprévisibles au fil des décennies. Au point 2.2.3, nous nous sommes penchés sur les dénominateurs communs qui caractérisent la posture de l'artiste populaire, d'hier à aujourd'hui. Nous avons d'abord cerné le jeu des influences auquel il fait face, pour ensuite observer les modes de transmission des connaissances et d'apprentissage. À l'encontre de toute construction théorique systématisée, il puise ses sources dans son entourage et dans les médias de masse, plus souvent soumis à l'observation directe et à la dynamique des traditions orales. Nous avons conclu ce point en esquisant une typologie de l'artiste populaire, qui repose sur le choix des matériaux,

l'orientation thématique de ses œuvres, ses motivations et son lieu de création/exposition.

Le troisième constat (2.3) était consacré à l'**empreinte nationale de l'art populaire**. De façon rétroactive, nous remarquons que la valorisation de l'art populaire s'est manifestée proportionnellement aux tentatives d'affirmation nationale initiées par les gouvernements, les organisations et les pouvoirs en place. Participant à la définition des identités nationales, l'art populaire a souvent été mis à profit pour exacerber les traits distinctifs d'un pays ou d'une entité. Du côté français (2.3.1), nous avons d'abord signalé les distinctions accordées à ce type de créations selon les structures étatiques en place, qu'elles soient centralisatrices – évacuant les particularismes régionaux – ou décentralisatrices – mettant au contraire l'emphasis sur l'affirmation d'un art populaire local. Nous avons ensuite fait remarquer que l'art populaire avait servi à des fins de propagande ou encore d'instrument politique pour certains partis (comme le régime nazi et le Front Populaire), alors que d'autres avaient cherché à l'inverse à l'ignorer en privilégiant une esthétique moins *populiste*. Du côté canadien (2.3.2), deux variables se sont imposées : la première se rapporte à la dynamique identitaire entre une culture première et une culture seconde. Un des traits caractéristiques de l'art populaire consiste à lui associer des différenciations ethniques, celles des peuples fondateurs et celles des nouveaux arrivants. Cette tangente s'est matérialisée au MCC avec l'arrivée, en 1971, de la politique fédérale de multiculturalisme, entraînant l'intégration soutenue d'objets associés à l'art populaire dans la collection nationale. La seconde variable présentait l'art populaire – expression de l'homme du commun par excellence – sous l'angle d'une libération du peuple. Cette approche, maintes fois affirmée en période de bouleversement, signe un moment d'autodétermination, une prise de parole, qui semble venir du bas, des racines, imprégnée de valeurs socio-démocratiques.

Le quatrième constat (2.4), la **dimension mémorielle** associée à la valorisation de l'art populaire, nous a amené à définir trois attitudes distinctes. La première (2.4.1) correspond à un désir de sauvegarder une mémoire menacée d'extinction par la modernisation des sociétés, l'industrialisation et l'exode rural. Les actions mises en place à cette fin s'enclenchent au moment même où les objets semblent perdre leur connexion au territoire et aux activités de la vie courante, opérant du coup un décalage temporel. Cette sauvegarde s'accompagne

inévitavelmente d'une sélection dans l'éventail des objets ainsi déclassés. Les motivations à l'origine des initiatives de mise en valeur des éléments de la culture populaire dessinent une équation entre conservation et appropriation, caractérisée par des enjeux de pouvoir. La seconde attitude, portant sur l'esthétisation et la sublimation (2.4.2) de l'art populaire, ramenait à l'avant plan les conséquences engendrées par le vide documentaire entourant la constitution du champ, et par la distance à la fois temporelle et sociale qui sépare l'artiste populaire et l'observateur qui recueille ce patrimoine. De Certeau, Julia et Revel parlent d'une « violence de l'interprétation », qui place le locuteur dans une position d'autorité culturelle. La dernière attitude, consacrée à l'image survivante (2.4.3), rappelait que la découverte de l'art populaire tend à provoquer chez l'observateur une forme de réminiscence qui ramène le souvenir d'une expérience passée, vécue dans l'enfance. Ces œuvres agissent comme les véhicules d'une mémoire ancestrale, qui refait surface dans le présent.

Le cinquième constat (2.5) explorait la **réception critique de l'art populaire dans la perspective de l'histoire de l'art**, en ce qu'il fait partie d'un monde de l'art qui diffère de celui de l'art professionnel. Cinq points ont été abordés : le premier (2.5.1) concernait les hiérarchies artistiques auxquelles l'art populaire est incessamment exposé. Le second (2.5.2) observait la dynamique qui régit les autres mondes de l'art, où s'ordonnent, se confondent et se confrontent des expressions artistiques hors réseaux qui ont en commun d'être réalisées par des autodidactes de l'art, en dehors de cadres artistiques professionnels. Le troisième point (2.5.3) traitait de la dimension utilitaire généralement associée à l'art populaire, souvent dans une perspective dévalorisante vis-à-vis de l'art professionnel. Le quatrième point (2.5.4) était consacré à la mobilité des frontières de l'art et à la révision constante du statut de l'artiste. L'art populaire, qui interpelle des questions de classes, de fonctions, d'assimilation des images par les artistes, de communautés d'attache et de réseaux de réception, engage une réflexion sur la nature propre de l'art. Enfin, le cinquième point (2.5.5) se penchait sur l'impopularité de l'art populaire, laquelle résulte du peu de valeurs – culturelles, artistiques et financières – qui lui est attribué, collectivement et individuellement. De tout temps, cette matière a été reléguée à un succès d'estime, valorisée par un nombre limité d'amateurs, d'artistes professionnels, de professeurs

et de conservateurs, affectant du coup le développement d'une expertise sur le sujet et le processus de reconnaissance des œuvres.

Le sixième constat (2.6) se consacrait à la **conversion à l'esthétique** de l'art populaire dans l'environnement muséal. Au point 2.6.1, nous nous sommes intéressés à la modification des pratiques muséologiques dans les musées d'histoire et d'ethnographie : alors qu'ils ont longtemps favorisé une lecture collective, homogène et anonyme de l'art populaire, reléguant au second plan le caractère individuel des objets, ils semblent graduellement emprunter aux approches privilégiées dans les musées d'art, participant à une requalification des objets ethnographiques en œuvres d'art. À l'inverse, le musée d'art, qui a la réputation de se poser en législateur du beau et du bon goût, n'offre généralement pas une vision démocratique voire collective ou universelle de l'art. Au point suivant (2.6.2), nous avons exploré la tendance à l'esthétisation de l'art populaire dans les musées d'art américains, où il a souvent été présenté comme un subalterne, à titre de source d'inspiration pour les artistes professionnels. Nous avons aussi dressé un portrait de cette appropriation dans les musées d'art français (2.6.3), où l'inclusion de cette matière sur le territoire de la culture officielle semble s'effectuer sous le signe d'une défiance institutionnelle.

Le septième et dernier constat (2.7) portait sur le **rapport à l'autre** dans la formation de notre perception de l'art populaire. L'analyse des discours sur l'art populaire met en évidence des rapports de forces dynamiques entre les individus, les communautés et les sociétés, puisque la notion interpelle des questions de normes, d'éducation, de classes sociales, de hiérarchie et de distinction. Comme le résume Jean Simard, « l'art populaire se forge à partir des jugements portés par la culture des uns sur l'art des autres ». Trois points ont été examinés : le premier se penchait sur « L'autre et l'autre soi » (2.7.1), montrant qu'il existe, lorsqu'il s'agit d'art populaire, un exotisme de l'intérieur, un *autre soi*, dont le rejet s'exprime comme un refoulement. Au point 2.7.2, consacré à la *fabrication du soi*, nous tentions de démontrer que la valorisation de l'art populaire a été plus propice dans certaines régions. En effet, l'éclosion de cet intérêt est généralement plus marquée dans les zones périphériques et limitrophes d'un pays ou d'une région, comme la Bretagne, l'Alsace ou la Provence. La propension des groupes et des communautés à se définir un art populaire est le signe d'une affirmation, d'une différenciation et d'une

résistance à l'effacement culturel. En conclusion de ce septième constat (2.7.3), nous avons vu que les variations de l'intérêt pour l'art populaire renseignent sur la relation qu'entretiennent certains réseaux, certains groupes et certains individus avec l'homme du commun, à une période donnée de l'histoire. Chez les uns, cet engouement est l'expression d'un retour aux sources et d'une quête d'authenticité, chez les autres, il prend la forme d'un idéal basé sur la disparition des hiérarchies sociales et des distinctions culturelles.

En définitive, le chapitre II aborde, sous forme de synthèse, la question de l'art populaire dans sa complexité historiographique et ontologique, en isolant les composantes constitutives de la notion :

SPÉCIFICITÉS DE LA NOTION D'ART POPULAIRE	=	<p>CONSTATS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Les facteurs de polysémie 2. La connexion de l'artiste populaire au territoire 3. L'empreinte nationale de l'art populaire 4. La dimension mémorielle 5. L'autre monde de l'art et sa réception critique 6. Le musée et la conversion à l'esthétique 7. Le rapport à l'autre
---	---	---

Les sept constats que nous avons identifiés ci-haut véhiculent des systèmes de valeurs, dissimulent des enjeux de pouvoir et indexent des attitudes partagées par des groupes variés, dans plusieurs pays, à un moment donné de la valorisation de l'art populaire. En recoupant les réalités singulières attachées à l'art populaire, tant dans sa création que dans sa représentation, nous avons cherché à dégager et à structurer les éléments constitutifs de la notion : un exercice analytique qui vise à révéler ses fondements, voire ses composantes « universelles », sans nier les distinctions qu'elle recouvre, notamment les oppositions issues des approches esthétique et ethnologique, qui reflètent à leur tour les ancrages idéologiques de différents agendas politiques et artistiques.

Les spécificités de l'art populaire que ces constats définissent nous aident à comprendre, au chapitre III suivant, sur quels points cette forme d'art fait obstacle aux processus traditionnels d'institution artistique et arrive ainsi difficilement à s'imposer historiquement comme notion spécifique.

CHAPITRE III

LES OBSTACLES AU PROCESSUS D'INSTITUTION DE L'ART POPULAIRE : PRÉSENTATION COMPARÉE DE MODÈLES EXEMPLAIRES

Les constats dégagés au chapitre II nous aident dans ce dernier chapitre à mettre en relief les faiblesses liées au processus d'institution de l'art populaire. Ceci, en nous référant, par comparaison, à deux modèles exemplaires.

Dans un premier temps, au point 3.1, nous avons recours au modèle de reconnaissance artistique présenté par Alan Bowness en 1989, sous le titre *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*⁷⁷⁵. Dans un deuxième temps, au point 3.2, nous dégageons un modèle à partir des initiatives de Jean Dubuffet pour consacrer ce qu'il a qualifié d'*art brut* – une forme de création qui ne relève pas de l'art professionnel et de ses réseaux, mais qui concerne spécifiquement les productions autodidactes (comme l'art populaire). Dans ces deux cas, nous mettons en lumière les obstacles qui, en art populaire, entravent le processus habituel d'institution artistique. Ceci, en vue de schématiser, dans la conclusion de notre thèse, un modèle qui nous semble favorable à la reconnaissance de ce champ particulier de l'art.

3.1. Les conditions du succès de l'artiste moderne : le modèle d'Alan Bowness

Alan Bowness étudie les conditions présidant à la reconnaissance de l'artiste moderne, affirmant d'emblée que ce succès n'a rien d'arbitraire mais qu'il résulte de la présence d'agents favorables et prévisibles. Pour lui, l'art comme la science opère de façon hautement sélective. Ainsi, la destinée et le rayonnement d'un artiste ne

⁷⁷⁵ Alan Bowness, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, New York, Thames and Hudson, 1989. Ce livre reprend le texte de la conférence que Bowness donne le 7 mars 1989 dans le cadre de la Walter Neurath Lecture à l'Université de Londres.

relève pas de la seule chance ou de la seule nature de ses œuvres, mais bien de la succession des actions amorcées à l'intérieur de quatre cercles de reconnaissance⁷⁷⁶ :

1. Les pairs ou les artistes (« *peer recognition from the artistic community* »);
2. La critique (« *critical recognition* »);
3. Les marchands et collectionneurs (« *patronage by dealers and collectors* »);
4. Le grand public (« *public acclaim* »).

De là, nous pouvons dégager le schéma linéaire suivant : $A + B = C$

A	B	C
Artiste isolé	<ol style="list-style-type: none"> 1. Artistes (pairs) 2. Critiques 3. Marchands/ collectionneurs 4. Public/ Musées 	<ul style="list-style-type: none"> - Valeur artistique - Reconnaissance de l'artiste - Institutionnalisation

La formalisation de Bowness, qui cible les œuvres issues et opérant dans les réseaux artistiques professionnels, montre quel est le processus créateur de la valeur artistique, laquelle entraîne la reconnaissance de l'artiste et l'institutionnalisation de ses œuvres, voire leur entrée dans le champ du patrimoine. Penchons-nous sur les étapes correspondant à la variable B (qui forment une progression), à la lueur de notre objet de recherche, et voyons où l'art populaire fait obstacle à cette schématisation.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 61. Nathalie Heinrich remarque que la formalisation de Bowness va « du plus petit au plus grand (axe spatial), du plus rapide au plus lent (axe temporel), du plus autonome au plus hétéronome et, partant, du plus au moins efficace ». Nathalie Heinrich et Pierre Verdrager, « Les valeurs scientifiques au travail », *Sociologie et sociétés*, vol. 38, no 2 (2006), p. 209-241.

3.1.1 La reconnaissance par les pairs

Bowness affirme que les artistes exceptionnels ne passent généralement pas inaperçus : très tôt, ils obtiennent la reconnaissance (ou le cautionnement) d'autres artistes (leurs pairs), lesquels démontrent une aptitude à repérer les meilleurs créateurs parmi leurs contemporains. Cette tendance se manifeste d'ailleurs par la réunion en groupes⁷⁷⁷ de jeunes artistes remarquables. Bowness insiste sur le compagnonnage entre artistes et sur le contexte de leur émergence, stipulant que si l'acte créateur est unique et personnel, il ne peut exister dans l'isolement :

*I do not believe that any great art has been produced in a non-competitive situation. [...] To imagine that there are unrecognized geniuses working away in isolation somewhere, waiting to be discovered, is simply not credible. Great art doesn't happen like that. [...] On the contrary it is the fiercely competitive environment in which the young artist finds that himself above his contemporaries. This results in what we often call the breakthrough, that every artist on the path to success has to make.*⁷⁷⁸

Selon lui, les meilleurs artistes sont révélés dans un contexte d'alliances, citant les exemples de Turner et Girtin, de Delacroix et Géricault, des préraphaélites, des peintres de Barbizon, des Impressionnistes, des Fauves, des Cubistes, Die Brücke, de Der Blaue Reiter et des Expressionnistes abstraits. Les plus grands artistes sont affiliés à une communauté de pairs dès les premières années de leur pratique, constituant ainsi un réseau de solidarité tout autant que de rivalités, où les ambitions sont très élevées.

D'emblée, nous pouvons affirmer que cette phase préalable de reconnaissance se pose en des termes différents pour les artistes populaires. Tout d'abord, en pratiquant leur art, ces artistes – généralement autodidactes – ne font pas *œuvre de profession*. Ils possèdent d'ailleurs majoritairement une profession primaire (rarement assimilée au domaine artistique), s'ils ne sont pas retraités ou placés en arrêt de travail forcé pour des raisons de santé. Individualistes dans la pratique de leur art, et travaillant dans un isolement relatif, ils n'ont pas tendance à joindre une communauté d'artistes, ou à revendiquer le statut d'artiste (et s'il s'en trouve, ce terme possède une connotation différente, plutôt assimilable à celui de *créateur* ou

⁷⁷⁷ Bowness fournit plusieurs exemples, dont ceux des préraphaélites, des post-impressionnistes et des impressionnistes, rappelant que Monet, Renoir, Sisley et Bazille se sont rencontrés en 1862 à l'atelier de Gabriel-Charles Gleyre à Paris.

⁷⁷⁸ Bowness, p. 50.

d'*inventeur*). La question du jugement par les pairs ne se pose donc pas, comme dans le cas des artistes professionnels. Et si elle se posait, nous pouvons douter de son impact réel sur la reconnaissance artistique, sachant qu'ils ne possèdent pas l'autorité pour émettre des jugements de valeur artistique et apporter ce type de cautionnement à d'autres artistes.

Par contre, nous en avons traité, les artistes professionnels sont nombreux et parmi les premiers à reconnaître la valeur de ces œuvres autodidactes situées en dehors des circuits artistiques conventionnels. De fait, l'intérêt pour l'art populaire coïncide précisément avec la naissance de la figure de l'artiste moderne chez les Romantiques de l'aire germanophone. Bowness remarque à ce titre que « *the idea of the modern artist [...] emerges with the Romantic movement : more explicitly perhaps that it goes back to what the Germans call the Geniebewegung (Genius movement) of the later eighteenth century. There does seem to be a real change in the status of the creative artist at that point, and in certain respects nothing essential has altered since* »⁷⁷⁹. Selon les courants artistiques, la valorisation de l'art populaire par les artistes professionnels emprunte des parcours différents : la modernité, avec le concept de *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art total » ou « synthèse des arts »), tente d'abolir les frontières entre les arts, plaçant l'art populaire dans le champ de mire des artistes. Si le romantisme relie ces créateurs à la figure du génie, le courant réaliste y trouve les bases de la naïveté et de la simplicité. Les figures associées au Pop Art et plus tard au Neo-Pop vont pour leur part s'y référer pour exemplifier certaines caractéristiques de la culture de masse. Plusieurs artistes contemporains usent à leur tour de références à la culture populaire (qu'il assimile souvent à l'art populaire) par les moyens de l'hybridation, de l'ironie ou de la parodie, pour critiquer la société de consommation ou aplanir les hiérarchies entre les cultures élitiste et populaire.

Nous devons toutefois préciser que ces différentes actions de reconnaissance dirigées par les artistes professionnels à l'endroit de l'art populaire n'entraînent pas nécessairement la consécration des artistes associés à cette catégorie, encore moins s'il s'agit de créateurs anonymes ou de regroupements arbitraires (cannes de marche, bénitiers, ex-votos, etc.). L'impact n'est véritable et durable que si la valorisation concerne un artiste populaire en particulier, auquel sont associés une

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 7

personnalité artistique, un corpus d'œuvres et une esthétique spécifique, comme c'est le cas de Henri Rousseau, de Séraphine de Senlis ou de Henry Darger. Cette *élection* les éjecte paradoxalement de leur champ d'origine et les amène sur le terrain de l'art officiel : on considère du coup qu'ils sont *trop intéressants* pour continuer d'être associés à un art mineur comme l'art populaire, lequel contribue à les dévaloriser. Ainsi, même quand les artistes professionnels reconnaissent la valeur des créations d'art populaire et favorisent leur diffusion, ils n'agissent pas comme des pairs à proprement dit. Leurs initiatives répondent d'une dynamique qui diffère du modèle de Bowness établi pour la culture savante.

3.1.2 La reconnaissance de la critique

La seconde étape de reconnaissance de l'artiste moderne identifiée par Bowness concerne l'approbation par les experts – les critiques d'art –, qui suit immédiatement celle des pairs. Ils produisent un discours autour de l'œuvre, afin de la situer dans son contexte culturel et provoquer l'établissement d'un consensus critique. Ils développent un vocabulaire spécifique aux œuvres qui conduit à des pistes de réflexion pertinentes. S'ils n'entretiennent pas systématiquement de liens d'amitié avec les artistes qu'ils défendent, ils côtoient néanmoins leur communauté artistique et en partagent les référents. Souvent plus jeunes que les artistes qu'ils cautionnent, les critiques ont le recul nécessaire pour distinguer les meilleurs représentants de leur génération.

Sur ce point, nous observons aussi une différence importante dans le domaine de l'art populaire : ces œuvres demeurent le plus souvent à court de discours unifiés. Elles sont régulièrement documentées après décès, donc sans le recours au créateur. Notre état de la question démontre clairement que cette matière fait rarement l'objet de critiques dans les journaux et de publications en histoire de l'art; elle reste absente des ouvrages généraux sur l'art qui forment les étudiants de la discipline⁷⁸⁰. L'existence d'une véritable critique d'art en art populaire, outillée de moyens de diffusion et de promotion suffisants, peine à se développer.

⁷⁸⁰ Pour le jeune chercheur, l'art populaire n'apparaît pas comme un sujet d'étude estimé. La tendance montre qu'il favorise les œuvres classiques, les travaux d'artistes professionnels reconnus ou les productions associées à des communautés culturelles définies, devant ceux (même remarquables) de *l'homme du commun*.

Dans ce domaine, la figure du critique est remplacée par celle du professeur, du conservateur, de l'amateur passionné ou même du politicien. Les uns sont vus comme des *connaisseurs*, les autres comme des *promoteurs*. À leur façon, ils sont à l'origine de discours qui orientent de façon non négligeable la destinée de l'art populaire et la perception que nous en avons. Par exemple, en période de crise, les *promoteurs* récupèrent les expressions du peuple à des fins idéologiques et politiques, comme nous l'avons vu au point 2.3; l'association de l'art populaire aux dérives nationalistes, à l'antisémitisme et aux valeurs passéistes influence de façon péjorative et durable ce contexte de reconnaissance, alors que l'art moderne s'en échappe⁷⁸¹. Les *connaisseurs* relèvent pour leur part de groupes ou de disciplines autres que celle de l'histoire de l'art. Ils proviennent de société savante, des réseaux du folklore, de l'ethnologie ou de l'anthropologie. En raison de la diversité des approches, leurs discours n'offrent pas une perspective historiographique fédératrice et unifiée; chacun parle du point de vue de sa propre spécialisation. Qui plus est, ils n'appartiennent pas à la communauté immédiate de l'artiste populaire, tel que nous l'expliquions au point 2.1.5. Citant Alfred Gell, nous rappelions que la distance entre ces deux groupes peut mener à des lectures déficitaires et orienter significativement la perception des œuvres.

Bowness se réfère enfin à la crédibilité du critique d'art. Il précise : « *By virtue of the fact that he has spent a great deal of time looking at the art of today, talking with the artists, reading his fellow critics, he acquires an authority which has to be recognized.* »⁷⁸² Par comparaison, reportons-nous aux commentaires livrés par des chercheurs reconnus, tels qu'Arnold Van Gennep, Henry Glassie ou Jean Simard dans leur champ de spécialisation. De façon unanime, ils constatent que les connaissances sur l'art populaire ne reposent pas sur des études systématiques mais qu'elles sont généralement acquises sur la base de critères subjectifs. Tous formulent des reproches à l'égard des choix opérés par les conservateurs de musée et questionnent l'autorité et la rigueur de certains *connaisseurs*. Ce qui contrevient à la formulation gagnante de Bowness, pour qui le critique d'art joue un rôle fondamental dans la reconnaissance d'un artiste par l'établissement de jugements consensuels qui

⁷⁸¹ Le discrédit de l'art moderne par les Nazis constitue un exemple éloquent de cette victoire, alors qu'après la guerre, l'art populaire souffre toujours de l'intérêt que lui a accordé ce régime.

⁷⁸² Bowness, p. 33.

marquent le débat. En somme, sans la présence en art populaire d'un nombre suffisant d'interlocuteurs crédibles, et devant la difficulté d'établir des corpus de référence permanents qui fassent l'unanimité, la notion ne peut que difficilement se consolider et l'histoire s'écrire.

3.1.3 Les marchands et les collectionneurs

Suivant l'approbation des critiques d'art, les marchands et les collectionneurs soutiennent les artistes nouvellement consacrés et ceux déjà réputés. Ce troisième cercle de reconnaissance décrit par Bowness présente aussi certaines particularités lorsque nous tentons de l'appliquer à l'art populaire.

Bowness affirme : « *Almost every major talent attracts one or two important collectors at an early stage in his career.* »⁷⁸³ Ce qui diffère dans le champ de l'art populaire, où la notion de *carrière* n'a pas le même sens, et où l'on voit rarement, sinon jamais, un *patronage* ferme s'établir envers les artistes. Comme nous l'avons montré plus tôt, le *micro domaine* de l'art populaire est néanmoins demeuré vivant et s'est développé grâce à la contribution et à l'engouement soutenus d'amateurs, de collectionneurs et de marchands. Dans le passé, nous remarquons qu'ils favorisent l'éclosion de musées personnels, de musées privés ou de musées régionaux, contrant par là l'inertie des institutions plus réputées (situées dans les grands centres urbains et les capitales nationales) en matière de recherche et d'acquisitions en art populaire⁷⁸⁴.

Il demeure que plusieurs marchands et collectionneurs perpétuent sans le vouloir le cycle d'ignorance en matière de documentation de l'art populaire. Nombreux sont ceux qui se contentent de sélectionner des œuvres anonymes, surtout attirés par le charme naïf et l'aspect mémoriel des pièces (les souvenirs qu'elles éveillent). Ceci, sans se soucier de la provenance, du producteur ou de la nature spécifique des œuvres. Rares sont ceux qui, dans ce domaine, cherchent à établir des contacts directs avec les artistes vivants, à acquérir les pièces sur les lieux de leur production et à recueillir systématiquement des informations à leur sujet. Les Champfleury en France, Alexander Girard aux États-Unis et McKendry au Canada

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁸⁴ Depuis les quarante dernières années, nous avons remarqué que les musées nationaux sont demeurés à la remorque des donations privées, comme en fait foi la programmation des expositions, qui met généralement en valeur la collection d'art populaire d'un particulier et sa vision.

font en cela exception à la règle.⁷⁸⁵ Le champ de l'art populaire est ainsi bondé de collections de curiosités ou de grandes collections thématiques (ex-votos, masques, textiles, art populaire canadien, art populaire polonais, etc.).

Martine Houze insiste pour dire que le marché de l'art populaire est particulièrement vulnérable face aux corpus hétérogènes et mal documentés. Les pièces, qui peuvent atteindre des montants honorables, ne rivalisent pas avec les autres secteurs des arts visuels. Même si la production d'un artiste populaire obtient une fortune critique respectable, elle n'a jamais le poids critique de l'œuvre d'un grand maître. L'étiquette d'*artiste mineur* affecte durablement la valeur pécuniaire des œuvres, qui influence à son tour l'ensemble de la chaîne de reconnaissance de l'art populaire.

Démotivés par le faible coût des œuvres, peu de marchands se spécialisent dans le domaine. À cela se conjugue la rareté des interactions entre les marchands et les artistes populaires qu'ils représentent : généralement âgés ou rarement concernés par le développement de leur popularité (rares sont ceux qui cherchent à faire carrière), ils sont généralement désengagés face aux objectifs de performance de leur galerie (s'ils en ont une) ou indifférents à l'idée de fédérer des réseaux de sociabilité dans le milieu artistique. Sur ce point précis, Bowness fait état de la vitalité générée par l'inclusion d'un jeune artiste professionnel dans la galerie qui le représente, notamment puisqu'il *apporte* avec lui un réseau dynamique de pairs, de potentiels collectionneurs, de critiques et d'amateurs. Il note : « *Association with outstanding young artists helps a gallery to grow quickly than any other way. [...] Most of the leading art galleries in London have had a short phase when they were closely associated with the emergence of major new talents.* »⁷⁸⁶ De telles synergies se produisent rarement sinon jamais dans le champ de l'art populaire.

⁷⁸⁵ Pour eux, l'accès aux sources constitue d'ailleurs une condition *sine qua non*. La finalisation d'une série cohérente, le décès d'un artiste majeur de leur collection, ou des conditions d'accès difficiles aux œuvres les conduisent, suivant cette même philosophie, à cesser cette activité et à se départir de leur collection.

⁷⁸⁶ Bowness, p. 44.

3.1.4 Le grand public

Le quatrième et dernier cercle de reconnaissance présenté par Bowness concerne l'approbation de l'artiste par le grand public. Elle vient affirmer la réputation du créateur ayant déjà franchi les trois cercles de reconnaissance que nous avons examinés précédemment.

Cette consécration prend place dans les institutions artistiques fréquentées par le plus grand nombre (comme par exemple le Musée des beaux-arts du Canada, le Centre Pompidou, le MoMA, le Louvre, etc.), généralement sous la forme de rétrospective, où la carrière de l'artiste est évaluée dans sa globalité, de sa jeunesse à son décès. Cette mise en perspective, qui tient compte de la totalité des travaux d'un même artiste, est rarement réalisée en art populaire, où l'on valorise la dimension collective devant la dimension individuelle. En effet, plusieurs corpus sont fragmentaires, voire d'origine inconnue, et aucun catalogue exhaustif n'est établi. La rareté des biographies d'artistes⁷⁸⁷ en art populaire constitue un obstacle majeur à la consolidation de ce champ d'étude et, ultimement, à son accession publique. Pour boucler le cycle de la consécration d'un artiste, ce dernier doit avant tout *porter un nom propre et avoir une histoire propre* : de ce nombre, citons les Henri Rousseau, Bill Traylor, Ferdinand Cheval, Anna Mary Robertson (« Grandma ») Moses, Howard Finster, Henry Darger, Thornton Dial, et Séraphine de Senlis⁷⁸⁸, qui sont parmi les rares autodidactes à figurer au panthéon artistique.

Le statut de l'art moderne et la fonction de ses musées dans nos sociétés ne sont plus à débattre : ces institutions obtiennent l'aval des gouvernements et des donateurs – qui leur consacrent des fonds importants – et leurs expositions attirent les foules. En somme, ces musées et leurs collections constituent la norme. La tendance s'inverse en art populaire, où les musées font plus souvent face à des fermetures et des coupures budgétaires.⁷⁸⁹ Pour les lieux de diffusion prestigieux, l'art populaire n'est pas considéré comme un produit attrayant, notamment quant à sa valeur monétaire et son potentiel attractif pour les visiteurs. Impopulaire auprès

⁷⁸⁷ L'établissement d'une biographie avec les années de formation, les phases de production, une histoire de la réception et une fortune critique est presque toujours impossible.

⁷⁸⁸ Pensons au succès public du film *Séraphine*, qui en France remporte sept Césars en 2008 et le Grand Prix du Meilleur Scénariste.

⁷⁸⁹ L'AFAM à New York en est le meilleur exemple, comme en témoigne cet article : Kate Taylor, « Debt Problem Has Museum Scrambling », *New York Times*, 9 août 2010, p. C1.

du grand public, il n'arrive pas d'avantage à s'imposer auprès de la majorité des historiens de l'art, des chercheurs universitaires et des commissaires d'exposition. Relégué à un succès d'estime, il demeure tout autant boudé par la masse qu'il ne l'est par l'entourage du créateur ou par la communauté artistique⁷⁹⁰. Comme nous l'avons décrit au point 2.5.5, l'art populaire gagne une valeur artistique lorsqu'il est retiré, conservé et montré en dehors des cadres de sa communauté d'origine, peu importe s'il s'agit de formes traditionnelles ou de productions plus singulières.

Conclusion

Le modèle de Bowness est efficace lorsqu'il épouse la logique des réseaux artistiques officiels. Une logique qui tend à s'imposer en Occident depuis le 20^e siècle – avec quelques distinctions mineures – dans toute tentative de consécration artistique, qu'il s'agisse de l'artiste moderne ou contemporain.

L'exercice que nous avons proposé à ce chapitre nous a permis d'identifier les limites de cette modélisation quadripartite, lorsqu'elle est appliquée à l'art populaire, et de mieux comprendre ses difficultés. D'abord, nous avons observé que l'intérêt pour les artistes relevant de ce champ se développe à travers les filtres de la modernité artistique et à l'ombre de ses réseaux. Ils ne sont pas révélés par leurs pairs, mais par les artistes professionnels et par les professionnels des réseaux artistiques, qui les retirent ensuite de leur ancrage initial et les assimilent aux stratégies de l'art officiel. Ces œuvres sont récupérées par un système fondé sur une autre logique artistique.

La deuxième phase du modèle du Bowness, qui correspond à la reconnaissance de la critique, fait aussi défaut lorsqu'elle est appliquée à l'art populaire : nous avons constaté que ce champ comporte des lacunes d'expertise, peinant à développer une spécialisation accompagnée d'une littérature sur les artistes et de corpus de référence qui font historiquement consensus. De fait, la

⁷⁹⁰ Nous avons relevé à plus d'une reprise que les musées d'art officiels accordent peu de *crédibilité* aux musées d'art populaire, rendant difficile les prêts inter-institutionnels et la réalisation d'expositions intégrant différentes orientations artistiques. À leur tour, les collectionneurs d'art professionnel hésitent à prêter les œuvres de leur collection dans le cadre d'expositions organisées dans les musées d'art populaire, sous prétexte qu'elles subiraient une *déévaluation* au passage. À l'inverse, elles gagnent à voyager dans les institutions prestigieuses.

variété des discours et des connaissances dans ce domaine est directement attribuable à la prévalence de critères de sélection subjectifs.

L'absence d'une critique d'art spécialisée en art populaire et les lacunes documentaires liées à ce domaine affectent également le troisième cycle de reconnaissance, associé au rôle des marchands et des collectionneurs. Dans ce domaine, il n'est pas rare de rencontrer des collections de curiosités, hétérogènes et composées d'artistes anonymes, ce qui diffère du support qu'accordent les collectionneurs aux jeunes artistes professionnels. Leur patronage ferme, qui contribue à l'élévation de la cote des artistes et à leur positionnement stratégique dans le milieu artistique, n'a pas d'équivalent en art populaire. En conséquence, le marché de l'art populaire tend à stagner et la notion tend à s'ériger sur l'identité du collectionneur plutôt qu'autour des artistes eux-mêmes.

Le dernier cercle de reconnaissance présenté par Bowness, qui concerne l'approbation de l'artiste moderne par le grand public et les institutions officielles qu'il fréquente, trouve inévitablement des écueils en art populaire. Il est difficile d'établir la crédibilité d'un artiste dont le corpus de référence est fragmentaire, sinon lacunaire, et d'échapper aux contraintes du modèle de reconnaissance systématique auquel l'artiste professionnel est soumis.

En somme, plusieurs pratiques autodidactes rattachées à l'art populaire ne suivent pas la logique du modèle de Bowness. Pour espérer atteindre une reconnaissance artistique et une mise en valeur, ces œuvres doivent s'y conformer, en faisant intervenir les régisseurs de la norme artistique et d'autres agents capables d'opérer des changements de fond. C'est cette dernière option que nous verrons au chapitre 3.2 suivant, par l'étude des mécanismes spécifiques instaurés par Jean Dubuffet pour réussir à définir et à institutionnaliser une forme d'art particulière : l'art brut. Nous verrons que la désignation artistique de ces productions « qui résistent, qui ne sont pas assimilables par le système habituel des beaux-arts »⁷⁹¹, est aussi possible, mais qu'elle doit respecter des conditions essentielles.

⁷⁹¹ Thévoz, cité in Peiry, *L'Art Brut*, p. 179.

3.2 L'institution de l'art brut : les initiatives de Jean Dubuffet

Dans le vaste domaine des arts hors réseaux, auquel l'art populaire est assimilé, l'art brut fournit un modèle exemplaire de mise en valeur et d'institutionnalisation. Les initiatives entreprises par Jean Dubuffet (1901-1985) – parallèlement à sa pratique artistique personnelle – à titre de collectionneur d'art brut, mais aussi et surtout par la consolidation et l'institution de ce type d'œuvres d'art, nous aident à mettre en perspective les écueils et les dysfonctionnements que connaît l'art populaire en matière de reconnaissance. Le modèle que nous avons dégagé à partir des démarches de Dubuffet, nous permet ainsi de voir ce qui distingue cette réussite de la dynamique de reconnaissance problématique de l'art populaire, tout en nuancant la modélisation de Bowness, adaptée aux formes d'art professionnel.

Ce chapitre est consacré à l'exploration des initiatives menées par Dubuffet pour conserver, définir et exposer l'art brut, en ciblant les balises conceptuelles au cœur de ce processus empirique qui s'échelonne de 1945 et 1976. Au point 3.2.1, nous relevons de manière sélective les moments fondateurs qui précèdent l'intervention de Dubuffet. Au point 3.2.2, nous insistons sur l'originalité de sa contribution en ciblant quatre étapes charnières de la circonscription de l'art brut. Enfin, au point 3.2.3, nous déterminons les conditions émises par Dubuffet dans le cadre de son objet.

3.2.1 Préhistoire de l'art brut : contexte de réception de l'art des fous

Ce sont les domaines psychiatrique et médical qui les premiers lèvent le voile sur ce qu'on appelle aujourd'hui l'art brut, du moins sur une frange de ce vaste champ. Des collections, publications, expositions et musées basés en France, en Allemagne, en Italie, en Russie et au Brésil s'intéressent aux productions réalisées par les malades mentaux et les criminels. L'attention portée à ces objets est variable et diversifiée selon les affiliations professionnelles, donnant place à des fortunes variées selon les personnalités scientifiques impliquées. De ce nombre, signalons la contribution de l'Italien Cesare Lombroso (1835-1909), figure de proue de

l'anthropologie criminelle, représentative d'un intérêt grandissant pour la mise en valeur de créations hors réseaux.

Alors qu'il travaille comme médecin militaire en 1866, Lombroso amorce la collecte dans les prisons, les hôpitaux psychiatriques et ailleurs, de crânes, squelettes et cerveaux de criminels, de patients et de prostitués. Il recueille aussi les objets qu'ils ont créés – dessins, manuscrits, instruments d'évasion, sculptures, poteries, mobiliers, vêtements – et recopie sur papier grand format les tatouages qu'ils portent. Ces *documents d'étude* constituent un vaste répertoire qui devient la base du musée qu'il développe à Turin en 1876 (figures 3.1-3.2), lequel vise à démontrer que l'individu délinquant porte dans sa structure physique les caractères dégénératifs qui le différencient de l'homme normal socialement intégré. Son approche est axée sur la démonstration d'une preuve incriminante, avec matériel d'appui aux analyses et aux diagnostics. Ce type de musées, qui s'inscrit dans la foulée de la criminologie positiviste populaire à la fin du 19^e siècle, constitue un programme visuel de formation. On remarque que la sacralisation des objets exposés emprunte aux musées d'art, substituant toutefois à l'approche esthétique une approche symptomatologique; les productions renvoient aux conceptions anthropologiques du criminel et visent à le représenter.

Dans les années 1920, dans le milieu psychiatrique, alors que la psychanalyse connaît des développements féconds, Barbara Safarova rappelle qu'« une génération nouvelle de médecins-collectionneurs s'intéresse aux images des patients, tant parce qu'elles leur offrent une voie d'accès privilégiée à l'inconscient que parce qu'ils les considèrent – à la différence de leurs prédécesseurs – comme des œuvres d'art »⁷⁹². Les médecins Walter Morgenthaler (1882-1965) en Suisse et Hans Prinzhorn (1886-1933) en Allemagne, tous deux à l'origine de collections majeures, révolutionnent le statut des œuvres des aliénés, marquant « l'avènement de l'artiste schizophrène »⁷⁹³. Avec *Ein Geisteskranker als Künstler : Adolf Wölfli* (« Un malade mental en tant qu'artiste : Adolf Wölfli »), Morgenthaler signe, en 1921, la première monographie et la première exposition consacrée à un patient. Son étude, avant tout formelle, vise à

⁷⁹² Barbara Safarova, « Cent ans de collections, un siècle de collectionneurs », in Bruno Decharme et Vincent Gille (dirs. publ.), *À corps perdu : abcd, une collection d'art brut*, Paris, Pavillon des arts, 2004, p. 19.

⁷⁹³ Jean Starobinski, « préface », in Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Paris, Gallimard, 1984, p. IX.

cerner le style artistique de Wölfli, se détournant ainsi d'une recherche des traits pathologiques de l'œuvre⁷⁹⁴ :

Wölfli est un cas tout à fait extraordinaire. Du fait que par la maladie les facultés supérieures de l'âme ont été détruites, certaines fonctions fondamentales ont pu apparaître en surface, montrant que Wölfli, dans le tréfonds de sa personnalité, différait de la moyenne des autres schizophrènes. Il s'en distingue en principe de la même façon que l'artiste se distingue de la masse des gens non-artistes.⁷⁹⁵

Morgenthaler révèle l'identité du créateur, contournant par là les règles de confidentialité en usage dans le monde médical. Le musée qu'il met en place dans les années 1910 à la Waldau (figures 3.3-3.4) emprunte des vues proches des positions que défend plus tard Dubuffet, qui s'y rend dès ses premières tournées de repérage en Suisse.

Hans Prinzhorn entre en service à la clinique de Heidelberg en 1919. Bettina Brand rapporte que vers 1920-1921 il esquisse un projet de musée d'art pathologique, sur les bases existantes d'une collection de matériel didactique constituée d'œuvres plastiques et d'échantillons d'écritures « provenant sans doute pour la plupart de malades traités à la clinique ou internés à l'asile de Wiesloch, situé près de Heidelberg »⁷⁹⁶. Prinzhorn veille à l'agrandissement de la collection grâce à des prêts et à des dons provenant d'asiles et de cliniques privées de Suisse, d'Allemagne, d'Italie et d'Autriche, avec l'objectif que cette structure muséale devienne un lieu d'étude accessible aux chercheurs. Brand ajoute qu'il sollicite des « productions d'art plastiques de malades mentaux, qui soient, non pas la simple reproduction de modèles ou de souvenirs d'avant la maladie, mais l'expression d'un vécu personnel »⁷⁹⁷, c'est-à-dire « des réalisations individuelles exceptionnelles; [...] des représentations manifestement influencées par un trouble mental, dites "dessins catatoniques"; [...] des griffonnages en tout genre, y compris de qualité très primitive »⁷⁹⁸. Ces œuvres, qui ont le double statut de document clinique et d'œuvre

⁷⁹⁴ Peiry, *L'Art Brut*, p. 22.

⁷⁹⁵ Walter Morgenthaler, *Adolf Wölfli*, Paris, Compagnie de l'Art Brut, no 2 (1964), p. 9.

⁷⁹⁶ Bettina Brand, « La collection d'œuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, des origines jusqu'en 1945 », *La beauté insensée. Collection Prinzhorn, Université de Heidelberg 1890-1920*, catalogue d'exposition (14 octobre 1995 – 28 janvier 1996, Charleroi, Palais des beaux-arts), Charleroi, Palais des beaux-arts, 1995, p. 14.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

d'art, lui servent de matière à la rédaction de *Bildnerei der Geisteskranken*⁷⁹⁹. L'ouvrage circule dans les milieux artistiques à la fin des années 1920. Le départ de Prinzhorn en 1921 entraîne l'échec du projet muséal, bien que la collection amassée continue de desservir plusieurs projets d'expositions temporaires en Europe entre 1929 et 1933. Les œuvres de la collection sont ensuite traquées par les Nazis et intégrées avec celles des Beckmann, Dix, Kirchner, Klee, Kokoschka, Nolde et Schwitters dans l'exposition *Entartete Kunst*⁸⁰⁰ (figures 3.5-3.6), qu'ils font circuler en Allemagne et en Autriche à compter de 1937, dans le but précis de discréditer et de dénigrer l'art moderne.

Durant cette période à Paris, alors que prennent forme le MNATP en 1937 et le Musée de l'Homme en 1938, respectivement voués à la recherche et à la documentation des productions des *peuples* français et primitifs selon une approche ethnologique, l'Hôpital Sainte-Anne héberge un centre d'étude de l'art des psychotiques. Comme le note Sarah Wilson, le Dr. Gaston Ferdière, rattaché à cette institution,

*was becoming increasingly interested in the parallels between his discipline and the problems and methods of inquiry in ethnology and ethnography. He frequented the meetings at the Sorbonne of Georges Bataille's Collège de Sociologie, along with Michel Leiris, Roger Caillois, and the psychoanalyst Dr. René Allendy. With Dr. Jacques Vié, Ferdière elaborated the idea of a « museum-laboratory » for psychotic art and the study of « civilization of the asylum »; the resulting corpus of material would be accessible to « psychiatrists and psychopathologists, ethnologists and prehistorians, structuralists, sociologists, folklore specialists, artists or critics.*⁸⁰¹

Freiné dans ses initiatives par la guerre, Ferdière doit renoncer à son projet muséal. En 1941, il est muté à l'hôpital psychiatrique de Rodez (Dubuffet le visite en 1945, alors qu'il amorce ses recherches sur l'art brut). De là, il écrit à Arnold Van Gennep pour lui demander conseil. Dans une carte postale datée de 1942, il lui écrit qu'il travaille « actuellement à une étude des " comptines " et " formulettes " enfantines;

⁷⁹⁹ Notons que Prinzhorn fait des études en histoire de l'art et fréquente les milieux d'avant-garde munichois. Max Ernst communique l'ouvrage à Paul Eluard, qui à son tour le fait circuler auprès des surréalistes.

⁸⁰⁰ Une comparaison s'impose avec l'exposition *Primitivism in 20th Century Art* présentée au MoMA quarante ans plus tard. Bien qu'elles aient des fortunes différentes, les œuvres des psychotiques et celles des *primitifs* occupent de part et d'autre des positions subalternes (des faire-valoir) face à l'art moderne.

⁸⁰¹ Sarah Wilson, « From Asylum to the Museum. Marginal Art in Paris and New York, 1938-68 », *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles / Princeton, Los Angeles County Museum of Art / Princeton University Press, 1992, p. 121.

sa 1^{ère} partie paraîtra cet été [...]; la 2^e, qui verra probablement le jour à la fin de l'année, contiendra les réponses à un vaste référendum adressé aux ethnologues, psychologues, pédagogues, folkloristes, etc... Laissez-moi vous dire à l'avance que connaissant vos travaux, j'espère dès maintenant votre envoi »⁸⁰². Dans une autre lettre datée d'avril 1947, Ferdière lui écrit : « Je vous remercie vivement de votre lettre. Je vous remercie aussi de m'avoir fait confiance et d'avoir bien voulu me prêter ces deux articles; je vais les faire copier [...] Je voudrais étudier le sujet à travers la littérature. Je voudrais surtout faire des enquêtes directes; de ce côté, puis-je compter sur vos conseils ? »⁸⁰³

Pendant ce temps, à Paris, l'Hôpital Sainte-Anne organise deux expositions significatives. La manifestation de 1946 – en réaction contre l'exposition *Entartete Kunst* – entend mettre en parallèle les notions de folie et de génie rencontrées chez les artistes professionnels. Le titre hautement connoté de l'événement (*EXPOSITION d'œuvres de MALADES MENTAUX*), qui orne la porte d'arche de l'hôpital (figures 3.7-3.8), de même que les cartels sur lesquels on inscrit la pathologie du créateur, ne sont pas sans discréditer les ambitions artistiques des organisateurs. La manifestation de l'automne 1950 – *L'Exposition Internationale d'Art Psychopathologique* – se tient pour sa part dans le cadre du premier Congrès mondial de psychiatrie. En tout, 2 000 œuvres réalisées par 300 malades, issues de 45 collections d'hôpitaux de 17 pays, remplissent six larges salles, selon une distribution géographique. Plus didactique que la première, l'exposition aspire néanmoins à des préoccupations artistiques et esthétiques. Mais le milieu artistique ne suit pas forcément; le critique d'art Waldemar George écrit que « les visiteurs qui [...] se bousculent dans les chambres des asiles parisiens, transformées en salle d'exposition, sont les mêmes qui jadis assistaient à l'exécution d'un criminel connu ou qui allaient voir les monstres à la foire »⁸⁰⁴. L'événement, qui attire 10 000 personnes en un mois, éclipse par son ampleur l'exposition que Dubuffet réalise un an plus tôt, intitulée *L'Art brut préféré*

⁸⁰² Gaston Ferdière, carte postale à Arnold Van Gennep, 1942. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP. En mai 1946, Ferdière prononce une conférence intitulée « Intérêt psychologique et psychopathologique des comptines et formulettes de l'enfance » qu'il publie ensuite (en deux parties) en collaboration Jean Chateau dans *L'Évolution psychiatrique*, vol. XII, no 3 (1947), p. 45-63 et no 4 (1947), p. 101-107.

⁸⁰³ Gaston Ferdière, lettre à Arnold Van Gennep, 14 avril 1947. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

⁸⁰⁴ Waldemar George, « La plus grande mystification du siècle. L'art des malades mentaux », *Le peintre*, no 13 (15 octobre 1950), p. 6.

aux arts culturels. Dubuffet demeure d'ailleurs perplexe face à ce type d'exposition grand public « qui attirait les regards voyeurs et la curiosité vulgaire », peu enclin du coup à mettre sa collection à leur disposition. « L'exposition organisée à l'hôpital Sainte-Anne, écrit-il en 1952, [...] me paraissait grouper essentiellement, à très peu d'exceptions près, un vaste ensemble d'œuvres de cette sorte, sans contenu et sans valeur. Sans intérêt aucun, ou du moins des plus faibles, à ce qu'il me semble, non seulement pour l'amateur d'art, mais pas davantage pour le médecin. »⁸⁰⁵

Dubuffet est inconfortable à l'idée de confiner ces productions marginales, qu'il regroupe sous le terme d'art brut, au contexte hospitalier, voulant les libérer de l'aura de l'exotisme aliéniste. Il ne se réjouit pas d'avantage que l'on présente systématiquement les travaux des patients comme des œuvres d'art, se dissociant ici de la conception psychiatrique d'« art des fous »⁸⁰⁶, qui l'éloignera définitivement d'André Breton.

3.2.2 L'invention de l'art brut, en quatre étapes charnières

Nous remarquons d'emblée que l'implication de Dubuffet se distingue de l'intérêt manifesté par de nombreux artistes européens à l'égard des propositions formelles et stylistiques des sociétés extra-européennes, des enfants, des marginaux, des créateurs populaires et des psychotiques. L'attention pour ces œuvres s'est faite au détriment de la provenance et du contexte d'enracinement des objets. Jusque-là, le savoir acquis par les artistes professionnels sur ces productions autodidactes était resté mobile et indéfini, basé sur l'expérience individuelle, contrairement au savoir du philologue, qui repose sur la construction de typologies et la contextualisation historique. À ce titre, l'engagement de Dubuffet fait office d'exception, non seulement parce qu'il réfute l'assimilation de l'art brut à l'« art des fous », mais qu'il

⁸⁰⁵ Dubuffet, « Au Docteur Volmat », 28 décembre 1952. In *Prospectus. Tome 1*, p. 512. Défendant son choix d'objet, Dubuffet précise aussi dans la même lettre : « Les seules créations d'art qui m'intéressent sont celles qui, en dehors (et à l'encontre) de toutes rhétoriques, relèvent d'une espèce de délire inspiré. [...] Il ne s'agit donc pas d'une collection d'œuvres de malades mentaux. Les collections comprennent un millier de pièces, d'environ 200 auteurs différents, dont la moitié environ sont des personnes soignées dans des établissements psychiatriques, les autres étant considérés comme gens normaux. [...] On demande [...] à une production d'art d'avoir un caractère exceptionnel, c'est-à-dire d'être anormale. [...] Inversement, tout ce dont est fait le mauvais art – phénomène d'imitation, d'imposture, maniérisme, etc. – mais déjà aussi, médiocrité et platitude – se rencontre, j'ai pu le vérifier, tout aussi communément chez les malades mentaux que chez les gens ordinaires. »

⁸⁰⁶ André Breton, « L'art des fous, la clef des champs », *Les Cahiers de la Pléiade*, Paris, Gallimard, no 6 (automne 1948 – hiver 1949).

forge un véritable domaine d'étude, marquant par là un tournant radical dans la manière d'appréhender ces œuvres. Soutenues par une riche production littéraire composée de fascicules, de prospectus et de correspondance, ses actions allient élucidations théoriques et recherche intensive de nouveaux créateurs, développements organisationnels et conditions de médiation des œuvres.

Nous avons découpé cette démarche structurante, qui n'a pas d'équivalent en art populaire, en quatre étapes historiques charnières :

1. La formation. 1945-1950 : Exploration et consolidation d'un champ artistique;
2. La recherche. 1951-1962 : Stimulation de nouvelles recherches et extension des réseaux;
3. La diffusion. 1962-1971 : Règles de diffusion de l'art brut et mise en public;
4. La conservation. 1971-1976 : Mise en place d'une structure permanente de conservation.

L'approche chronologique que nous proposons vient éclairer la mise en place progressive d'une réflexion d'ordre muséologique (formation – recherche – diffusion – conservation) à l'égard de ces œuvres hors réseaux, qui encadre l'élaboration de la notion d'art brut et formule les conditions de sa réception.

1945-1950. Exploration et consolidation d'un champ artistique

Dès le mois de mai 1945, Dubuffet entreprend des recherches sur les sculptures d'Auguste Forestier (figure 3.9), un patient de l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole en Lozère, que Paul Eluard – qui s'est réfugié là-bas pendant la guerre – fait connaître. Peu après, en juillet, Dubuffet accompagne Jean Paulhan et Le Corbusier en Suisse. C'est le « premier voyage de prospection méthodique, au cours duquel j'ai rassemblé un premier groupe de documents qui ont formé la base de nos collections », écrit-il⁸⁰⁷. Dubuffet concentre ses recherches dans les réseaux psychiatriques et carcéraux : en Suisse, à Berne, le Dr. Walter Morgenthaler l'introduit aux travaux de Henrich Anton Müller et

⁸⁰⁷ Dubuffet, « À André Breton », 23 septembre 1951, in Dubuffet, *Prospectus. Tome 1*, p. 495.

d'Adolf Wölfli qu'abrite le petit musée de la Waldau. Il visite un cabinet similaire à l'Asile-clinique de Bel-Air de Genève, mis en place en 1925 par le Dr. Charles Ladame (figure 3.10). À Gimel, le Dr. Jacqueline Forel l'introduit aux travaux d'Aloïse Corbaz. À Bâle, à l'établissement pénitentiaire Strafanstalt-Basel, il découvre les œuvres en mie de pain de Joseph Giavarini. En France, à Rodez, le Dr. Gaston Ferdière, directeur de l'hôpital psychiatrique, l'introduit à sa collection d'objets insolites.

Dubuffet inaugure le Foyer de l'Art Brut en 1947 au sous-sol de la Galerie René Drouin à Paris, avec l'exposition sur les *Barbus Müller*⁸⁰⁸ (figure 3.11). Le mystère entourant la provenance des objets donne le ton à cette première manifestation. En 1948, on présente dans les mêmes locaux une sélection d'œuvres tirées du « Petit musée de la folie » du Dr. Ladame; l'allure improvisée de l'installation (figure 3.12) tient du cabinet. Le seul panneau de l'exposition affiche le titre : « TRAVAUX D'ALIÉNÉS – Collection Dr. LADAME, Genève ». Les sculptures sont disposées contre le mur, majoritairement alignées directement au sol. Les œuvres bidimensionnelles sont fixées aux cloisons par des moyens aussi simples et rudimentaires, sans encadrement, dans une présentation chargée. Lors de la grande exposition de 1949⁸⁰⁹, Dubuffet s'affranchit cette fois des règles médicales de confidentialité en vigueur dans les hôpitaux, attribuant aux œuvres le nom véritable de leurs auteurs; il abandonne l'usage des pseudonymes utilisé pour préserver l'anonymat des patients et les vignettes consacrées à la pathologie du créateur.

En 1948, alors que Dubuffet fonde légalement l'association nommée la Compagnie de l'Art Brut⁸¹⁰, les activités du Foyer de l'Art Brut sont transférées dans un pavillon prêté par les Éditions Gallimard. Faisant écho au caractère décalé des productions, cet immeuble en retrait demeure peu fréquenté. Ceci, tout comme le Foyer de l'Art Brut, décrit comme un espace souterrain, précaire et obscur, dont le nom « évoque bien l'idée d'abri, d'un lieu où l'on se réunit pour boire, parler et se

⁸⁰⁸ Se référer au texte liminaire du premier fascicule de l'Art Brut intitulé *Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale* (Paris, Gallimard, octobre 1947, 24 p.). In Dubuffet, *Prospectus. Tome 1*, p. 498-499.

⁸⁰⁹ Dans le catalogue qui accompagne l'exposition à la Galerie Drouin, Dubuffet publie son texte-manifeste « L'art brut préféré aux arts culturels ».

⁸¹⁰ Les membres fondateurs sont André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié et Edmond Bomsel.

réchauffer »⁸¹¹. Si les expositions attirent des artistes, des écrivains, des éditeurs, des ethnologues et des critiques, notamment Claude Lévi-Strauss, André Malraux, Henri Michaux, Joan Miro, Francis Ponge, Michel Ragon et Tristan Tzara, on retient qu'elles sont fréquentées par un public restreint, essentiellement composé d'adeptes. Dubuffet semble pour l'instant s'accommoder de cette dynamique. « Je pense, écrit-il, qu'un peu de gracieuse pénombre sied aux œuvres d'art brut; aussi voulons-nous conserver un caractère un peu privé, un peu secret, comme un petit cercle intime d'amis qui comprennent ces choses, et à l'abri de la grossièreté indiscrete des badauds et des journalistes. »⁸¹²

En somme, cette première période exploratoire correspond à la *formation* du regard et de la vision de Dubuffet. Basée sur une expérience de terrain, elle le prépare à la création d'un corpus de référence, de même qu'elle lui permet de réfléchir sur les règles de présentation de ces œuvres au statut particulier – jusqu'alors, il leur réserve un lieu à part, qui s'accorde avec la singularité et le caractère clandestin des œuvres. L'approche qu'il met en place signe la volonté de transférer graduellement ces productions dans le monde de l'art et de les sortir de la catégorie limitée et générale d'art asilaire, notamment par l'élimination des pseudonymes et l'utilisation des noms véritables des artistes.

1951-1962. Stimulation de nouvelles recherches et extension des réseaux

Dubuffet annonce en 1951 la dissolution de la Compagnie de l'Art Brut, insatisfait des orientations que prend l'association et du faible enthousiasme de ses membres. Dans le registre des délibérations de l'organisation, on écrit que ces derniers « se désintéressent presque tous de notre activité, se bornant à l'encourager par une sympathie platonique »⁸¹³. Soucieux de trouver un local permanent qui permette d'accueillir et de conserver les œuvres, anticipant d'autre part que les pouvoirs publics français soient défavorables au soutien des activités du groupe, Dubuffet accepte l'offre de son nouvel ami, l'artiste Alfonso Ossorio, d'entreposer la

⁸¹¹ Peiry, *L'Art Brut*, p. 68.

⁸¹² Michel Thévoz, *Collection de l'Art Brut*, Lausanne, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001, p. 46.

⁸¹³ Compagnie de l'Art Brut, « Registre des délibérations du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Art Brut – 1948-1951 », 9 juillet 1951. Lausanne, archives Collection de l'Art Brut. Dubuffet, Edmond Bomsel, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché et Michel Tapié sont présents à la réunion.

collection aux États-Unis, dans sa luxueuse résidence d'East Hampton près de New York.

Ce départ de la collection correspond au souhait de Dubuffet d'atteindre d'autres chercheurs et amateurs passionnés qui puissent encourager l'étude et le rayonnement de l'art brut, de même que la réalisation de nouvelles prospections dans le domaine. Sa décision est aussi stratégique dans la mesure où Ossorio rallie chez lui une communauté artistique locale bien établie, dont plusieurs représentants de l'expressionnisme abstrait.

Chez Ossorio, les œuvres d'art brut sont disposées de façon épurée à l'étage supérieur de la demeure, en une succession de six pièces spacieuses aux murs blancs (figure 3.13). Ailleurs, dans les autres salles, on trouve des Jean Dubuffet, Willem de Kooning, Lee Krasner, Jackson Pollock et Clyfford Still. Soulignons que la diffusion de la collection est confinée aux cadres privés de cette maison. Quand Ossorio reçoit l'offre de réaliser une exposition d'art brut à New York, Dubuffet lui répond : « *Everything is fine just as it is, the collections are in your house and accessible to any visitor really interested in seeing them and who requests an appointment. I find this arrangement very satisfactory* ». ⁸¹⁴

En 1955, l'année suivant ce commentaire, Dubuffet achète une propriété à Vence, où il vit en alternance avec Paris. Il fraternise avec Alphonse Chave, qui tient une galerie d'art contemporain depuis novembre 1947, et avec qui il poursuit sa quête d'art brut. Sous l'enseigne Les Mages, cette galerie ⁸¹⁵ devient un haut lieu de l'art brut et de l'art singulier. Une exposition intitulée *L'Art Brut* s'y tient en 1959.

Dubuffet prend finalement la décision de rapatrier sa collection à Paris, déçu du faible engouement manifesté pendant cette décennie à l'étranger. Même l'exposition qu'organise Ossorio à la Galerie Cordier & Warren de New York en 1962, à la veille du départ de la collection pour la France, retient peu l'attention des médias.

⁸¹⁴ Dubuffet, lettre à Alfonso Ossorio, juillet 1954. South Hampton, archives Fondation Alfonso Ossorio. In Wilson, p. 148.

⁸¹⁵ En 1960, elle prend le nom de Galerie Alphonse Chave. Pierre et Madeleine Chave (respectivement son fils et sa belle-fille) continuent son travail en exposant des artistes aussi divers que Georges Bru, Yvan Daumas, Christian Degaine, Philippe Dereux, Fred Deux, Jean Dubuffet, Max Ernst, Slavko Kopac, Malaval, Henri Michaux, François Ozenda, Louis Pons, Man Ray, Peter Sedlacek, Pascal Verben et Woldemar Winkler.

La réception critique timide de l'art brut en territoire américain doit cependant être relativisée, compte tenu de l'essor important que connaît depuis lors ce domaine artistique aux États-Unis. À ce titre, citons l'impact de la conférence *Anticultural Positions*⁸¹⁶ prononcée par Dubuffet en 1951 au Arts Club de Chicago, devant une génération d'artistes et d'étudiants de Chicago. Nous le constatons aujourd'hui, ces derniers sont à l'origine d'importantes collections d'art *outsider*.⁸¹⁷

D'autre part, cet exil permet d'encadrer, de restaurer et de nettoyer les œuvres, favorisant sans contredit leur revitalisation, leur protection et leur conservation, processus fondamental aux activités de médiation qui viennent par la suite.

1962-1971. Règles de diffusion de l'art brut et mise en public

En 1962, Dubuffet acquiert un grand hôtel particulier rue de Sèvres qu'il aménage pour recevoir sa collection de retour des États-Unis. Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un musée, l'esthétique de la présentation des œuvres dans ce cadre semi-privé se démarque des dispositions approximatives du Foyer de l'Art Brut pour emprunter aux installations plus soignées d'Ossorio. Dubuffet souhaite que cet espace relève du « laboratoire d'études et de recherches » – idée accentué par l'absence de vignettes et de cartels, de même que par la présence des murs blancs, d'un éclairage puissant, de larges tables de travail et de classeurs visibles et accessibles destinés au rangement des archives (figure 3.14). L'accrochage est foisonnant; les œuvres couvrent les murs, les arches et le mobilier, du sol au plafond. Certaines sont disposées en vitrines, les mêmes utilisées pour l'exposition intitulée *L'Art Brut* au Musée des arts décoratifs en 1967.

Outre cette dernière exposition, que nous pouvons interpréter comme une tentative de séduction plus *bruyante* engagée pour rejoindre le grand public⁸¹⁸,

⁸¹⁶ Il est possible de lire la transcription de cette conférence, prononcée jeudi le 20 décembre 1951, dans Dubuffet, *Prospectus. Tome 1*, p. 94-100. Soulignons qu'en 1951, Dubuffet réside aux États-Unis pendant six mois.

⁸¹⁷ Se référer à la publication de Laurent Danchin et Martine Lusardy (dirs. publ.), *Art outsider et folk art des collections de Chicago / Outsider art and folk art : the Chicago collections*, Paris, Halle Saint-Pierre, 1998, 229 p. L'impact de l'art brut dans les réseaux artistiques new-yorkais n'a pas été aussi clairement établi et nécessiterait une étude approfondie.

⁸¹⁸ Cette exposition initiée par Dubuffet coïncide la même année avec la sortie chez Gallimard de *Prospectus et tous écrits suivants. Tome 1*, un recueil d'articles, de notes et de correspondance de Dubuffet. Durant cette période, il consacre plus de temps à sa pratique artistique personnelle; on peut penser qu'il

Dubuffet désire conserver la nature clandestine de ces œuvres longtemps confinées à l'ombre des regards. Il écrit : « Je n'ai pas l'intention de permettre un accès public à ce site, ni d'organiser des expositions, mais au contraire de le garder fermé et strictement privé. »⁸¹⁹ L'espace n'est ouvert qu'à son cercle de connaissances, ou sur rendez-vous si l'on en témoigne un réel intérêt. La visite n'est proposée qu'à un maximum de quatre personnes à la fois, afin de préserver la qualité de la découverte et de protéger la collection. Membre fondateur de la Compagnie de l'Art Brut et conservateur de la collection sur de Sèvres, Slavko Kopac convie les gens à un lent parcours accompagné d'explications et de commentaires.⁸²⁰

Pour diffuser plus largement que ne peut le faire cette muséographie de l'art brut qui opère encore en catimini, Dubuffet procède à la publication de neuf fascicules de *L'Art Brut* entre 1964 et 1973, brisant le silence sur les auteurs et leurs œuvres. Plutôt que d'obtenir la collaboration d'historiens de l'art, Dubuffet fait appel à des médecins et des gens qui ont un contact direct et répété avec les créateurs. Il privilégie l'enquête et l'accès direct aux sources; il favorise les investigations fouillées auprès de l'artiste, de l'entourage et des proches parents, pour tirer « des éléments de la biographie de l'auteur, et quelques faits concernant son comportement, ses manières d'être, sa personne physique, enfin des détails qui rendent le personnage bien vivant pour qui ne le connaît pas »⁸²¹. Il aborde ce corpus d'œuvres sous un angle autre que symptomatologique ou psychanalytique :

Je vise un texte strictement documentaire, biographique, objectif, une espèce de rapport clinique sans littérature ni considération esthétique. Il faudrait pour cela avoir des conversations avec l'auteur, parvenir à reconstituer sa vie entière et les circonstances dans lesquelles il a commencé à faire des dessins. Il faudrait naturellement opérer comme un juge d'instruction, reconstituer des faits bien certains, éviter toute affabulation, constituer un rapport de gendarmerie dont tous les points soient assurés avec certitude.⁸²²

Ce qui n'est pas sans faire penser aux techniques d'entretien de Van Genneep : « Si je réussissais si bien, c'est que mes questionnaires restent en contact avec le fait brut et

envisage différents projets de diffusion en vue d'attirer l'attention sur le devenir de sa collection. À cette réalité, Christian Delacampagne (p. 120) ajoute que le retrait progressif de Dubuffet intervient au moment où l'archétype du créateur d'art brut semble se raréfier.

⁸¹⁹ Dubuffet, lettre à Alfonso Ossorio, 27 décembre 1961. South Hampton, archives Fondation Alfonso Ossorio. In Wilson, p. 141.

⁸²⁰ Peiry, *L'Art Brut*, p. 126-128.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 153.

⁸²² Dubuffet, cité in Peiry, *L'Art Brut*, p. 154.

que certaines questions sont plus suggestives, ou évocatrices que directes. [...] Les documents viennent à moi sans même que je pose de questions directes, rien que par association d'idées. »⁸²³ La technique de Dubuffet fait appel à la neutralité du style et nous rappelle le réalisme défendu par Champfleury : « Longtemps j'ai étudié les aspirations, les désirs, les joies, les chagrins des classes qui me sont sympathiques, et je m'applique à rendre ces sentiments dans toute leur sincérité. J'écris ce qu'ils ne sauraient écrire : je ne suis pas leur interprète. »⁸²⁴

Durant cette troisième étape charnière, Dubuffet accorde un soin particulier à la manière de diffuser les œuvres d'art brut, en créant un contexte spécifique de visibilité, appuyé par une documentation étoffée des créations. L'organisation audacieuse de l'espace d'exposition sur la rue de Sèvres cherche à concilier l'expérience esthétique par la rencontre intime des œuvres, et une approche de type ethnologique, par la création d'un cadre scientifique d'appréciation.

1971-1976. Mise en place d'une structure permanente de conservation

En 1971, Dubuffet énonce ouvertement ses intentions de faire don de sa collection d'art brut. Dans son édition du 15 septembre 1971, le journal *Le Monde* annonce que sa collection d'art brut constituée de 4 000 œuvres est en passe d'être cédée à la Ville de Lausanne. Cette décision semble avoir été prise à la suite du refus proclamé par le Conseil municipal de Paris d'accorder le statut « d'utilité publique » à un éventuel musée d'art brut dans la capitale française.⁸²⁵ Dubuffet ne s'étonne toutefois pas du rejet manifesté par les « pouvoirs publics » et les « autorités de l'église culturelle française » à l'égard des activités de son association : « Où avais-je été me mettre les pieds ! *Hors les normes* implique récusation des conventions

⁸²³ Arnold Van Gennep, lettre à Gabriel Jeanton (président de l'Académie de Mâcon), 20 janvier 1934. Paris, Fonds Arnold Van Gennep, archives MNATP.

⁸²⁴ Champfleury, *Le Réalisme*, p. 8.

⁸²⁵ Dans une lettre du 28 juin 1983, Dubuffet écrit ceci à Madeleine Lommel, co-fondatrice de l'organisation L'Aracine (qui ouvre ses portes au public à Neuilly-sur-Marne en 1984) : « Les pouvoirs publics français n'ont pas eu à refuser ce don car il ne leur a pas été offert. C'est délibérément que j'ai préféré l'offrir à la Ville de Lausanne, pour diverses raisons que j'ai exposées dans un communiqué aux membres de l'association. Ce qui avait rencontré un refus était la demande faite antérieurement par l'association pour être reconnue « d'utilité publique ». Ce refus était évidemment au nombre des raisons qui m'avaient porté dans la suite à accepter l'offre de la municipalité de Lausanne. » Lausanne, archives Collection de l'Art Brut.

sociales, et il est alors légitime que le corps social récusé aussi ce qui est *hors les normes*. Chacun chez soi. »⁸²⁶

Jusque-là, aucune proposition satisfaisante ne l'avait incité à céder sa collection à la France : « *I was bitter that so few intellectuals were interested here. There were so few visitors. They offered to put aside a part of the new Musée Beaubourg, in Paris (Centre Pompidou), but they wouldn't display it all the time, so I refused. Really, it would have displeased me if Art Brut had been accepted in an official museum.* »⁸²⁷ Les œuvres sont transportées en 1975 au Château de Beaulieu en Suisse, et l'ouverture de l'exposition inaugurale a lieu en février 1976.

Dubuffet esquisse le portrait de la structure d'accueil idéale pour sa collection, comme le rapporte Michel Thévoz, alors désigné conservateur de la Collection de l'Art Brut :

Vers 1970, Dubuffet m'a demandé de faire des investigations dans la Suisse francophone pour voir si je ne trouverais pas quelque bourgade qui mettrait à notre disposition un bâtiment, par exemple une école désaffectée, que nous pourrions aménager en « Institut de l'Art Brut » – c'est la dénomination qu'il avait en tête, indiquant bien qu'il n'imaginait surtout pas un *musée*, mais un centre ésotérique fréquenté par quelques passionnés – la reconduction, somme toute, du Foyer de l'Art Brut tel qu'il était à Paris. Après quelques démarches qui n'ont produit que de la stupéfaction dans les campagnes, j'ai trouvé un accueil intéressé à Lausanne.⁸²⁸

Dubuffet accepte le compromis de donner à la nouvelle structure le nom de « Collection de l'Art Brut », rejetant le terme de *musée*. Motivé par l'idée d'ériger un *anti-musée*, Thévoz met en place un lieu réservé, à l'opposé du musée-vedette et des tendances muséographiques de l'heure. Les murs noirs, d'où les œuvres se détachent par effet repoussoir, sont choisis pour correspondre à une forme de création « qu'on pourrait dire essentiellement déplacée ou en situation d'exil originaire »⁸²⁹ (figure 3.15). S'il favorise la sobriété des installations et le degré zéro de la décoration, le conservateur encourage la profusion d'œuvres et les présentations déhiérarchisées, invitant le visiteur à progresser dans l'espace selon ses propres affinités.

⁸²⁶ Dubuffet, lettre à Jean Bourbonnais, 4 janvier 1984. Paris, archives Fondation Dubuffet.

⁸²⁷ Dubuffet, *Prospectus*. Tome 4, p. 51. Citation tirée de l'entretien réalisé en anglais par John M. MacGregor, Paris, 21 août 1976.

⁸²⁸ Michel Thévoz, courrier électronique à V. Rousseau, 7 mars 2007. New York, archives de l'auteur.

⁸²⁹ Thévoz, *Collection de l'Art Brut, Lausanne*, p. 31.

Plusieurs demeurent perplexes face à la dimension paradoxale de l'institutionnalisation de l'art brut finalement privilégiée par Dubuffet. Connu pour ses positions anticulturelles, il n'hésite pas à qualifier les musées de « morgues d'embaumement », de « citadelles de la culture mandarine » et d'« organisme de propagande » de l'État, dénonçant « l'action stérilisante de ces pompes culturelles ». Il affirme « qu'à confiner les œuvres dans les musées on empêche qu'elles soient reçues dans la cité vivante (dans la cité *profane*, ont en tête nos grands prêtres); on les dote d'un caractère intouchable, interdit, qui détourne le public d'en faire usage »⁸³⁰. Hubert Damisch mentionne que Dubuffet avait refusé la culture occidentale dominante, les écoles et les techniques enseignées, mais qu'il avait à l'inverse déployé ses efforts pour donner à ces œuvres un statut artistique.⁸³¹ En dépit des contradictions apparentes, Dubuffet admet que l'institutionnalisation de sa collection s'est imposée comme la seule voie pouvant assurer la sauvegarde, la protection, l'étude et l'accessibilité de l'art brut à long terme. « Une production d'art, avait-il conclu, n'a aucune chance d'obtenir du public le moindre regard si elle n'est pas introduite par le clergé culturel d'État ».⁸³² Nous constatons qu'il choisit de sortir de l'isolement ces travaux de la plus haute importance, en leur permettant d'exister et d'opérer leur force subversive sur le terrain même de la culture. Il attribue à ces œuvres le « rôle d'agent provocateur », cherchant « l'hostilité du milieu culturel ». Comme le souligne Michel Thévoz, il est

passé de la conception de l'art brut comme d'une production secrète, confidentielle, qu'il eût été indiscret d'ouvrir au public et traître de livrer à des artistes copieurs, à une conception qu'on aurait tort de croire alignée sur le musée au sens conventionnel. Il faut d'ailleurs prendre au sérieux son refus du mot *musée* : l'art brut, dans son esprit, devait faire irruption publique justement pour mettre en cause un rapport à l'art assez pervers pour passer par le musée.⁸³³

Thévoz ajoute que « mettre l'art brut, c'est-à-dire l'art vraiment pauvre, en musée, le gratifier de surcroît des derniers raffinements techniques de conservation et de sécurité, c'était une incongruité, certes, un peu comme d'introduire un clochard dans

⁸³⁰ Dubuffet, « Dubuffet au musée », *Prospectus. Tome 4*, p. 23-24. Ces positions nous rapprochent des critiques sévères à l'égard des musées émises par Van Gennep, qui les compare à des « nécropoles » et à des « hôpitaux », relatant leur « air de froideur qui donne envie de se sauver au dehors ».

⁸³¹ Damisch, « Jean Dubuffet », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

⁸³² Dubuffet, « À Paolo Marinotti », 1^{er} janvier 1967, in Dubuffet, *Prospectus. Tome 4*, p. 218-219.

⁸³³ Thévoz, courrier électronique.

un palace, mais une incongruité provocatrice qui, bien loin de *recupérer* l'art brut, revenait à mettre le musée en crise »⁸³⁴.

3.2.3 Conditions de médiation de l'art brut : contrôler l'identité de la notion

Les quatre étapes charnières que nous avons ciblées précédemment nous ont permis de dégager sept facteurs, tous caractéristiques du projet de Dubuffet. Ceux-ci déterminent les conditions de médiation de l'art brut, tel que la notion nous parvient encore aujourd'hui :

1. L'importance de **circonscrire l'art brut**;
2. Les raisons de la **clause d'exclusivité** qu'il émet;
3. Une **notion évolutive** : aspect progressif et cumulatif de sa démarche;
4. L'élaboration de la Collection de la **Neuve Invention**;
5. Ses accointances avec le milieu et la discipline de l'**ethnographie**;
6. Questionnements amenés par son intérêt pour l'**homme du commun**;
7. **Cloisonner** l'art brut.

Explorons brièvement un à un ces différents facteurs.

Circonscrire l'art brut : une collection de référence

L'invention de l'art brut par Dubuffet se concrétise par l'établissement d'une définition, d'une délimitation et d'un resserrement constant et rigoureux de la notion d'art brut. Michel Thévoz est clair à ce sujet : Dubuffet « a sans doute été le premier à reconnaître et à grouper les productions artistiques en tant qu'art à part entière, sans arrière-pensée réductrice, discriminatrice ou colonisatrice »⁸³⁵. Avec une attention d'ordre scientifique, il relie des objets, des créateurs (il leur donne le nom d'« auteurs d'art brut »), des acteurs et des faits. Il combine prospections, études, documentation, création de réseaux, classement, expositions et publications de cahiers monographiques et conservation. Les démarches structurées qu'ils mènent

⁸³⁴ Thévoz, cité in Peiry, *L'Art Brut*, p. 178.

⁸³⁵ Thévoz, *Collection de l'Art Brut, Lausanne*, p. 17.

pendant près de trois décennies gardent une profonde unité, contribuant à la formation d'une collection de *référence*.

Nous constatons que ses efforts pour circonscrire l'art brut augmentent proportionnellement à la médiation de cette matière, due à la prolifération des projets de diffusion organisés avec le concours de la Compagnie de l'art brut. Pour éviter que la notion ne s'affaiblisse et pour dissiper la confusion engendrée par l'engouement croissant d'un certain public (à partir des années 1970), Dubuffet exige au moment de la donation que la nouvelle structure lausannoise s'engage à ne prêter aucune œuvre à l'extérieur, et à n'accueillir aucune exposition d'art brut organisée par d'autres musées. Ce mélange de perspectives risque, selon lui, de dénaturer « le lieu propre de l'art brut » qu'il a graduellement érigé.

De telles initiatives systématiques n'ont pas d'équivalents, nous l'avons vu, en art populaire, où l'on ne trouve pas de corpus de référence composés d'artistes bien identifiés ou de textes fondateurs défendant clairement certaines balises conceptuelles.

Clause d'exclusivité : l'art brut, une *appellation contrôlée*

Entre 1945 et 1971, Dubuffet se porte garant des balises de la notion d'art brut. À l'opposé, des termes proches parents comme l'art populaire, l'art naïf ou l'art singulier (et les expressions équivalentes en anglais d'*outsider art* et de *folk art*) n'ont jamais fait l'objet d'aucune véritable circonscription. L'autonomisation et la diversité des démarches entreprises par les musées (privés et publics), les collectionneurs, les conservateurs et les galeristes, ont laissé libre cours à l'extension de ces expressions, sans réel consensus.

Pour protéger la notion d'art brut et pallier aux problèmes d'interprétation (ou de définition), Dubuffet institue une clause d'exclusivité, qui empêche légalement d'autres organisations d'utiliser le terme d'art brut dans leur raison sociale ou pour toute autre activité (publications, films, expositions), considérant celui-ci comme un nom propre, voire une *appellation contrôlée*. Cette mainmise n'a pas nécessairement l'effet dissuasif attendu, et Dubuffet, en *gardien* de la notion, multiplie les avertissements et les réprimandes pour freiner l'appropriation du terme par les autres. « Le terme d'art brut, écrit-il en 1980 au collectionneur Alain Bourbonnais, que j'ai appliqué à partir de 1945 pour désigner mes recherches,

a acquis internationalement, à la faveur des présentations au public des collections, un certain prestige, que certains tâchent d'utiliser à leur profit en l'employant à propos d'œuvres étrangères à celles qui font l'objet de la Collection de l'Art Brut et qui sont d'une nature tout autre ».⁸³⁶

Les tentatives de cloisonnement de Dubuffet se raccordent aux propos de James Clifford qui espère que toute exposition rende manifeste « l'histoire de sa propre collection et de sa présentation »⁸³⁷. La collection de Dubuffet renvoie sans confusion et de façon cohérente à son processus de production historique, politique et culturelle.

Une notion évolutive

Hubert Damisch explique que la connaissance du « terroir d'origine » des œuvres est fondamentale pour Dubuffet, de sorte qu'il accorde une attention particulière à l'environnement d'où elles proviennent et à la façon dont elles agissent dans leur milieu. Par exemple, Dubuffet n'hésite pas à réévaluer ses choix de collection, prenant le risque de mettre son regard à l'épreuve et de l'ajuster au fur et à mesure de ses prospections. Sa posture s'objecte du coup au caractère *stérile* et figé du musée, favorisant plutôt la dimension de laboratoire. L'expérience de l'art brut, précise-t-il, « a consisté non pas à montrer l'art brut après l'avoir défini, mais à *chercher* où est l'art brut, en vue de réunir une documentation qui pourrait peut-être finalement le définir »⁸³⁸. Ainsi, Dubuffet voit l'art brut comme une notion mouvante, en perpétuelle mutation. Dans cette perspective, il constitue une *collection ouverte*, qui connaît des développements et demeure intimement liée à ses projets.

L'espace d'exposition de la Compagnie de l'Art Brut sur la rue de Sèvres, imaginé par Dubuffet, épouse aussi cette idée de mouvement : il est constitué d'un amalgame de services dynamiques – salle d'exposition, réserves, laboratoires de restauration, ateliers techniques, salles de consultation, cellules de recherche active –

⁸³⁶ Dubuffet, lettre à Alain Bourbonnais, 12 janvier 1980. Paris, archives Fondation Dubuffet.

⁸³⁷ Clifford, p. 228.

⁸³⁸ Dubuffet, « Lettre à Jacques Berne, 3 août 1970 », *Lettres à Jacques Berne, 1946-1985*, Paris, Hermann, 1991, p. 175.

connectés les uns aux autres, qui se distingue du caractère figé de la salle d'exposition traditionnelle.⁸³⁹

Si, comme nous l'avons montré au point 2.1, la notion d'art populaire est par définition polysémique, évolutive selon les contextes de réception, elle n'est pas confinée à un contexte d'émergence unique qui aurait imposé ses filtres, ses conditions et ses exigences. Dans le cas de l'art brut, un seul agent – Dubuffet lui-même – vient régir la définition, quitte à redéfinir ce territoire au fur et à mesure de ses découvertes.

La collection de la *Neuve Invention*

Nous avons mentionné plus tôt au point 2.6.3 que l'annonce du départ de la collection de Dubuffet pour la Suisse en 1971 semble avoir favorisé l'éclosion en France de projets et de structures muséales consacrés aux arts autres. De ce nombre, Alain Bourbonnais fonde en 1972 l'Atelier Jacob – la première galerie d'art hors-les-normes à Paris – animé du « besoin irrésistible de refaire quelque chose pour montrer ici des productions se situant sous le vent de l'art brut »⁸⁴⁰. Cette période dynamique voit la parution d'articles (*Encyclopædia Universalis*, 1968; *Larousse*, 1970), la réalisation de publications déterminantes (Roger Cardinal, *Outsider Art*, 1972; Michel Thévoz, *L'Art Brut*, 1975), la formation de collections privées et de musées personnels⁸⁴¹, de même que la tenue d'expositions marquantes composées d'œuvres d'art brut, notamment *L'Art Brut* au Musée des arts décoratifs à Paris (1967), la *Documenta 5* de Kassel (1972) sous le commissariat de Harald Szeemann, *Les Singuliers de l'art : des inspirés aux habitants paysagistes* (1978) au Musée d'art moderne

⁸³⁹ Foucault rêvait de créer une « maison d'édition de recherche », afin de vivifier l'université et la formation universitaire et la mettre « en communication avec du travail réel ». Il écrit : « Je suis éperdument en quête de ces possibilités, de faire apparaître le travail dans son mouvement, dans sa forme problématique. Un lieu où la recherche pourrait se présenter dans son caractère hypothétique et provisoire. » In « Pour en finir avec les mensonges. Un entretien inédit avec Michel Foucault », *Le Nouvel Observateur*, 21 – 27 juin 1985, p. 76-77 (entretien réalisé le 25 juin 1984, quelque temps avant son décès).

⁸⁴⁰ Alain Bourbonnais, lettre à Dubuffet, 30 novembre 1981. Paris, archives Fondation Dubuffet.

⁸⁴¹ Nous pensons notamment, parmi d'autres, à La Fabuloserie, à L'Aracine et au Musées des arts populaires de Laduz, qui verront le jour moins de dix ans après l'exil de la collection de Dubuffet. Leur motivation s'inscrit dans la foulée d'un intérêt manifesté par un cercle étroit de passionnés pour la matière, sensibles à la disparition de ce *patrimoine artistique* durant la période d'expansion économique et de mutation des Trente Glorieuses (1945-1973), alors que plusieurs font table rase du passé et se désintéressent de ces objets gênants.

de la Ville de Paris, et *Outsiders* (1979) à la Hayward Gallery (Londres) sous le commissariat de Roger Cardinal et Victor Musgrave.

Devant l'engouement généré par la multiplication de ces activités de diffusion, Dubuffet développe l'idée d'une « collection annexe », destinée à héberger les créations intermédiaires⁸⁴², qu'il croit toutefois dignes d'être conservées. Ce groupement parallèle évite d'altérer l'intégrité de la collection d'art brut, tout en offrant un temps de réflexion pour examiner le statut des œuvres nouvellement dénichées. Dubuffet précise à cet effet avoir « craint qu'à trop étendre son champ, le lieu propre de l'art brut perde de sa signification »⁸⁴³.

Michel Thévoz précise que tant que sa collection conserve

un statut privé et quasiment clandestin, Dubuffet pouvait se permettre de différer l'attribution de tel ou tel cas problématique auquel il était confronté. Mais la perspective d'ouvrir les collections au public dans ce qu'il faut bien appeler un musée, l'a engagé à régler ce problème de classement. Il fallait prévenir de toute équivoque et éviter que, de proche et proche, jusqu'aux œuvres les plus tributaires de la culture, la notion d'art brut finisse par se dissoudre.⁸⁴⁴

En art populaire, cet exercice d'attribution repose sur des critères subjectifs, mouvants selon les conservateurs de musée et les collectionneurs, comme le dénoncent plusieurs chercheurs, d'Arnold Van Gennep à Jean Simard. Seuls certains agents tentent d'émettre des critères de sélection fermes, comme c'est le cas de Michel Colardelle durant son mandat au MNATP, mais sans nécessairement arriver à les imposer comme référence.

Dubuffet et l'ethnographie

Le réalisme et le relativisme culturel qui teintent les démarches de Dubuffet révèlent une sensibilité ethnographique inattendue. Nous savons qu'après son installation à Paris en 1918, Dubuffet se forme en autodidacte, étudiant différentes matières dont l'ethnographie. À compter de 1922, il fréquente également l'atelier

⁸⁴² Sous cette dénomination, Dubuffet entend regrouper de façon temporaire des œuvres dont le statut n'est pas encore défini (par manque d'information sur ses sources), mais qui semble relever de l'art brut. Il y associe également des œuvres apparentées, qui ne respectent pas en tout point les dimensions psychologique et sociologique de l'art brut.

⁸⁴³ Dubuffet, *L'Art Brut*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, no 10 (1977).

⁸⁴⁴ Thévoz, *Neuve Invention. Œuvres apparentées à l'Art Brut*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1988, p. 6.

d'André Masson, où se rencontrent les surréalistes dissidents Georges Limbour, Michel Leiris et Georges Bataille. Ces derniers sont associés à la revue *Documents* (que nous avons présentée au point 1.4.1), une publication aux intentions anti-esthétiques vouée à brouiller les frontières entre l'archéologie, les beaux-arts et l'ethnographie. On sait que Georges Henri Rivière, aussi lié à la revue, est enregistré en 1951 à titre de membre de la Compagnie de l'Art Brut. *Documents* critique les pratiques muséographiques de l'heure qui tendent à dissocier les documents ethnographiques de leur *valeur rituelle*. Cet état d'esprit opère alors en réaction contre la mode de l'art exotique.

Claude Lévi-Strauss figure parmi les ethnologues qui fréquentent les expositions du Foyer de l'Art Brut de 1948 et 1949. Dans une lettre qu'il adresse à Dubuffet, il remarque : « Comme je le disais hier encore à André Breton, votre effort m'apparaît comme le seul véritable devant la faillite de l'art qu'on peut appeler professionnel, et j'en suivrai le développement avec un intérêt tout à fait sympathique et chaleureux. »⁸⁴⁵ Lévi-Strauss l'invite également à pousser des « recherches du côté de la criminologie, des tatouages, des dessins ou écrits des prisonniers, des graffitis des murs de cellules, des menus ouvrages, tels que par exemple statuettes en mie de pain qui sont faites par les délinquants »⁸⁴⁶. Il lui propose de monter une exposition d'œuvres de prisonniers avec l'aide des établissements pénitentiaires, qu'il suggère de rattacher au Congrès International de Criminologie de Paris de 1950. Craignant sans doute qu'une exposition ciblant le milieu carcéral ne stigmatise les créateurs d'art brut (comme les expositions en milieu psychiatrique) et qu'elle ne brouille davantage la notion, Dubuffet tarde à entreprendre les démarches. Contrairement à Lévi-Strauss, qui voit l'art brut comme la conséquence d'un isolement de situation (l'emprisonnement ou l'internement, par exemple), Dubuffet considère que ces œuvres sont le fruit d'un dysfonctionnement de la communication déjà présent chez le créateur⁸⁴⁷. En dépit de leur distinction, leur réflexion respective – l'un sur la « pensée sauvage » et l'autre sur l'art brut – ne souscrit pas à l'idée de primitivisme. Les deux notions opèrent de même en dehors d'une interaction avec l'institution et la pensée cultivée. Les *types* qu'ils étudient sont

⁸⁴⁵ Lévi-Strauss, lettre à Dubuffet, 15 novembre 1948. Paris, archives Fondation Dubuffet.

⁸⁴⁶ Dubuffet, lettre à Lévi-Strauss, 11 novembre 1948. Paris, archives Fondation Dubuffet.

⁸⁴⁷ Thévoz, entretien.

atemporels, indemnes de référence et dégagés de tout déterminisme, affirmant par là qu'il existe de tout temps chez l'homme une capacité innée de faire de l'art.⁸⁴⁸

À différentes reprises, Dubuffet emprunte le langage et les méthodes de l'ethnologue. Au fil des années, comme le soutient Thévoz, il continue à parler des auteurs d'art brut en termes de *cas*⁸⁴⁹ et des œuvres en termes de *documents*⁸⁵⁰. Cette attitude exprime une résistance supplémentaire à l'esthétisation des œuvres et marque son opposition à l'art culturel, que traduit également l'approche documentaire défendue dans les fascicules de *L'Art Brut* publiés entre 1964 et 1973. Dans ces publications, Dubuffet donne tous les moyens d'une contextualisation. Il voit bien que ces productions entretiennent un rapport à la culture, non pas au sens scolaire ou académique, mais au sens anthropologique. Dans son espace d'exposition rue de Sèvres, se greffe l'idée d'un projet de nature scientifique, où l'on peut retrouver un sentiment proche de celui de la découverte. Le concept de « musée laboratoire » de Rivière, qui a la particularité de conjuguer recherche scientifique, conservation, documentation, éducation et activités patrimoniales, l'a sans aucun doute inspiré. Dubuffet veut en faire un « laboratoire d'études et de recherches »⁸⁵¹. Ce lieu foisonnant d'œuvres, aux murs blancs et à l'éclairage puissant, est meublé de chaises et de larges tables. On ne voit ni vignette, ni cartel, mais en revanche, les classeurs placés le long des murs permettent d'accéder à des documents, à des photos et à de petits manuscrits pour étayer les recherches.

La cohabitation sensible des approches artistiques et ethnographiques permet à l'art brut d'exister comme forme artistique et de trouver ses spécificités dans le « terroir d'origine » des œuvres, sans verser dans l'exotisme et le colonialisme

⁸⁴⁸ Sur les distinctions et les similarités entre les deux notions, lire l'article de Kent Minturn, « Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut », *RES*, no 46 (automne 2004).

⁸⁴⁹ Comme l'explique Daniel Fabre, on peut toutefois penser que Dubuffet récupère la notion de *cas* en psychiatrie, « ce qui lui permet de penser la marge. La marge ne peut se penser que par cas. C'est une invention des criminologues et des psychiatres. Chez les psychiatres, l'idée de cas renvoie à l'idée de type, à une classification. Chez Dubuffet, le cas ne représente que lui-même. Dubuffet est un passionné des singularités biographiques. Damisch signale qu'un mécène américain se divertissait des vies imaginaires que Dubuffet lui déposait dans sa boîte aux lettres. [...] L'imaginaire s'est réalisé lorsqu'il a rencontré les artistes d'art brut ». Fabre, entretien.

⁸⁵⁰ Thévoz, courrier électronique.

⁸⁵¹ Dubuffet utilise cette expression en 1963. Cité in Peiry, *L'Art Brut*, p. 126. Il existe des parallèles très intéressants entre les parcours de Rivière et de Dubuffet, qui n'ont pas encore été mis en perspective. Ces deux hommes, de même génération, nourrissent un intérêt fécond pour *l'homme du commun* et la *quotidienneté*, en plus d'appartenir à des cercles parisiens et des réseaux artistiques communs. Ils ont comme cheval de bataille leur vie durant de légitimer des objets d'étude marginalisés : la culture matérielle française pour Rivière et les créations dissidentes pour Dubuffet.

artistique. Ce qui semble avoir manqué au développement du champ de l'art populaire, soumis à l'une ou bien à l'autre des deux approches.

L'homme du commun

La dimension ethnographique des démarches de Dubuffet coïncide avec son intérêt pour *l'homme du commun*⁸⁵² et le *quotidien*. En favorisant l'accès de l'homme ordinaire au statut d'artiste, Dubuffet conteste et fragilise l'histoire de l'art dans son principe même, « qui ne saurait admettre que la création d'art puisse être l'affaire de tout un chacun, alors que la société s'emploie bien au contraire à la distribuer, sous les espèces de prétendus dons [...], à qui de droit »⁸⁵³.

Vu sous cet angle, le *musée* de Dubuffet (sa collection, et plus tard la Collection de l'Art Brut à Lausanne) se dissocie du « musée imaginaire » d'André Malraux, lequel admet que l'œuvre d'art n'existe pas en soi, que l'art n'est jamais donné d'avance. Dans *Les voix du silence* (1951), Malraux affirme que « la vision de tout artiste important s'organise à partir des tableaux et statues de ses prédécesseurs; que sa pratique s'appuie sur des pratiques artistiques antérieures ». À l'opposé, Dubuffet prétend que la création brute s'énonce d'emblée comme de l'art : « L'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris », rappelle-t-il, par cette formule tautologique. Nous constatons qu'avec cette notion, il ruine la prétention sous-jacente d'une opération de légitimation artistique, dépossédant les instances habilitées à légiférer dans ce domaine.

Il demeure que dans l'esprit de Dubuffet, l'homme du commun doit – pour adhérer au statut d'artiste – faire preuve d'idiosyncrasie, et ses œuvres doivent supplanter cette dimension collective et consensuelle généralement attribuée à l'art populaire. C'est ce à quoi renvoie André Desvallées dans « La place du singulier » de notre point (1) 1.4.3, à l'effet que l'artisan pouvait alternativement mettre l'emphasis sur la forme symbolique d'un objet et sur sa forme fonctionnelle, dépendamment du destinataire ou du désir d'individualiser ce qu'il crée.

⁸⁵² Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

⁸⁵³ Damisch, « Art Brut », *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

Cloisonner l'art brut, ou décentrer le regard

L'art brut est considéré comme un art intempestif et délogé, que l'on découvre en portant son regard à côté des réseaux artistiques professionnels – dans la rue, les milieux asilaires, les institutions pénitentiaires – où, comme Dubuffet l'écrit, vivent « les champions du non-alignement, les porte-étendard de la pensée personnelle et non conditionnée, les grands adonnés à l'imaginaire et grands refuseurs de toute donnée inculquée »⁸⁵⁴. Un art qui, selon lui, représente la voix de l'homme du commun et non celle du savant spécialiste. Un art illégitime réalisé par des marginaux, détenus, pensionnaires d'hospices, délirants, originaux, spirites, solitaires et anarchistes, retranchés dans une position d'esprit rebelle qui permute les valeurs collectives. Un art qui résiste aux modes et au temps, et dont la forme, évolutive, impose une constante révision de nos critères d'identification. Un art dont l'appropriation des données culturelles par les créateurs s'effectue sur un mode décalé⁸⁵⁵.

Pour Dubuffet, cet art délogé appelle un musée qui le soit tout autant en invitant à un décentrement du regard. Passant du rejet de l'idée de musée à la réalisation d'un musée autre, il souhaite s'éloigner des formules traditionnelles en place à l'époque dans les musées des beaux-arts. Sans évacuer l'approche esthétique, qui favorise une rencontre avec les œuvres, la structure idéale pour Lausanne pourrait traduire cette sensibilité ethnographique qui lui est chère, notamment par la présence des biographies d'artistes, où le visiteur est renvoyé au contexte d'enracinement originel des œuvres, et par la représentation de chaque créateur par un ensemble d'œuvres suffisant et représentatif.⁸⁵⁶

⁸⁵⁴ Dubuffet, « Place à l'incivisme », février 1967, in Dubuffet, *Prospectus. Tome 1*, p. 457.

⁸⁵⁵ Sur cette idée, Jean-Louis Lanoux se réfère au « fil caché » qui court entre un motif populaire et l'art brut, en donnant l'exemple de « l'imprégnation folklorique » d'Adolf Wölfli. On remarque en effet la familiarité entre les visages aux yeux cerclés de noir que l'on retrouve dans ses œuvres et les yeux des silhouettes apparaissant sur les assiettes en céramique de la région de Heimberg, près de Berne. La fabrication de céramiques bat son plein dans la région de Berne quand naît Adolf Wölfli en 1864. Travaillant à la campagne dès son plus jeune âge, il n'a pas pu l'ignorer. Cette céramique aurait été utilisée dans la famille de Wölfli. In Jean-Louis Lanoux et Catherine Edelman, « Adolf Wölfli est-il dans son assiette ? », site *Animula Vagula. Rives et dérivés de l'art brut*, 17 mai 2009. <http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2009/05/17/adolf-wolfli-est-il-dans-son-assiette.html>. Consulté le 25 mai 2009.

⁸⁵⁶ La muséographie initiale de la CAB à Lausanne, avec ses murs noirs – où les œuvres se détachent par effet repoussoir – font penser à la muséographie imaginée par Rivière au MNATP.

La décision de Dubuffet de restreindre la diffusion de sa collection à un seul établissement – la Collection de l'Art Brut à Lausanne – n'est pas nécessairement bien interprétée et trouve des opposants. Parmi ceux-ci, Harald Szeemann conteste la notion d'art brut et l'existence de la Collection de l'Art Brut, qu'il voit comme un ghetto, voire une « tentative laborieuse » de côtoyer l'étrangeté artistique.⁸⁵⁷ Il remet en question l'autisme artistique des créateurs, avançant par exemple qu'Adolf Wölfli était sensible à l'intérêt que l'on portait à ses dessins, qu'il se présentait comme un artiste et qu'il exprimait sa fierté face à la monographie que le Dr. Walter Morgenthaler lui avait consacrée. Szeemann soutient que l'art brut cessera d'être marginalisé et sera considéré à l'égal de l'art contemporain à partir du moment où il ne sera plus tributaire du « voyeurisme » de la présentation de *cas*. Les expositions dont Szeemann assure le commissariat se présentent d'ailleurs comme des environnements d'art, plaçant sur le même niveau hiérarchique les travaux des artistes professionnels et ceux des auteurs d'art brut (figures 3.16-3.17). Dans *Les Machines célibataires* (1975), il met en parallèle les productions de Henrich Anton Müller, Jean Tinguely et Marcel Duchamp; dans *La Suisse visionnaire* (1991), il réunit les œuvres de Louis Soutter, Aloïse Corbaz, Paul Klee et Giacometti; à la 4^e biennale d'art contemporain de Lyon (1997), intitulée *L'Autre*, il fait reconstituer l'atelier d'Emery Blagdon et installe une représentation à l'échelle du *Palais Idéal* de Ferdinand Cheval.

Dubuffet reste ferme sur ses positions face à de telles pratiques muséologiques qui, selon lui, banalisent l'art brut et favorisent « son édulcoration, son retournement en objet culturel ordinaire »⁸⁵⁸. Il perçoit ce *décloisonnement* comme une arrogance qui satisfait la demande insatiable de la culture dominante pour la nouveauté formelle. Animer l'art brut, en fonction de mécanismes ou de procédures de spéculation propres à l'art professionnel, constitue pour lui une violence de l'interprétation, d'où la pertinence de l'isoler, de le sortir d'une logique qui lui est étrangère. « Les adjoindre, dit-il, à une présentation qui concerne entièrement pour le reste des œuvres commercialisées dues à des professionnels dénature leur statut propre et leur signification. »⁸⁵⁹ Fidèle à ces principes, Michel Thévoz soutient

⁸⁵⁷ Peiry, *L'Art Brut*, p. 253-255.

⁸⁵⁸ Lanoux, « Exposer », in Decharme, p. 319.

⁸⁵⁹ Dubuffet, cité dans Peiry, *L'Art Brut*, p. 255.

l'obligation de maintenir la distinction entre « l'œuvre culturelle, qui tire son énergie d'une dialectique sociale complexe, et l'œuvre d'art brut, surtout si elle a une origine psychotique, qui tire son intensité d'une déconnexion sociale et d'une idiosyncrasie quasiment autistique. Ce sont deux voies distinctes, qui aboutissent à des résultats distincts eux aussi »⁸⁶⁰ que l'on aurait tort d'associer sans nuance. Les œuvres d'art brut, poursuit-il, tout comme « la galerie d'art, [...] le tableau de chevalet ou la peinture à l'huile, prescrivent leur propre mode d'emploi esthétique »⁸⁶¹.

En engageant une forme d'institutionnalisation spécifique aux productions d'art brut, ses positions s'inscrivent dans la lignée des réserves émises par Duranty (1856), Marinetti (1909) et Quatremère de Quincy, soucieux de garder lier l'art et la vie. Ce dernier estime, dans des textes fondateurs en 1796 et 1815⁸⁶², que l'œuvre d'art doit être saisie et envisagée dans l'environnement géographique et culturel où elle a été conçue, pour éviter que ne disparaissent d'indispensables associations. C'est dans cet esprit qu'il faut lire cette remarque de Dubuffet :

Quand il y a un arbre dans la campagne, je ne le transporte pas dans mon laboratoire pour le regarder au microscope, parce que je crois que le vent qui souffle sur les feuilles est indispensable pour connaître l'arbre et ne peut en être retranché. Aussi les oiseaux qui sont dans les branches, aussi le chant des oiseaux. Ma tournure d'esprit est d'y ajouter toujours plus de ce qui entoure l'arbre, et de ce qui entoure ce qui entoure l'arbre.⁸⁶³

Les réflexions de Dubuffet sur la mise en exposition des œuvres provenant d'univers artistiques autres fournissent une matière riche à la muséographie de l'art populaire, puisqu'elles ont un impact notable sur l'institution de ces œuvres. Elles engagent un aller-retour entre l'objet et les connexions qui lui sont propres. En somme, elles lui permettent d'exister selon une mise en exposition et un vocabulaire qui lui sont adaptés.

⁸⁶⁰ Thévoz, cité dans Peiry, *L'Art Brut*, p. 255.

⁸⁶¹ Thévoz, *Collection de l'Art Brut*, p. 17.

⁸⁶² Denys Riout, in Souriau, p. 1037. Les textes de Quatremère de Quincy auxquels nous faisons allusion sont les suivants : *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.* (1796) et *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art* (1815).

⁸⁶³ Dubuffet, « Positions anticulturelles », 20 décembre 1951, in Dubuffet, *Prospectus. Tome 1*, p. 96.

Conclusion

Comme nous l'avons montré au point 3.2, les initiatives de Dubuffet à l'égard de l'institution de l'art brut fournissent un point de comparaison et un modèle inspirant pour mesurer l'insuccès de l'institution de l'art populaire.

Tout d'abord, nous constatons que contrairement à l'art populaire ou à d'autres formes d'art autodidacte et hors réseaux ayant fait l'objet d'un intérêt par les artistes professionnels (tel que nous l'avons vu au point 3.2.1 lors de la préhistoire de l'art brut) depuis le 19^e siècle, la définition de l'art brut (et son institution) fait l'objet d'un développement stratégique, orchestré de façon structurée par Dubuffet. L'invention de l'art brut, en tant que notion, suit quatre étapes successives, menant à l'institutionnalisation et à la muséalisation d'un corpus d'œuvres – la collection amassée par Dubuffet et les membres de la Compagnie de l'art brut – qui fait désormais office de référence. Pour consolider ce champ artistique, on procède d'abord à la compréhension in situ des œuvres et à leur documentation, pour ensuite réaliser différents projets de diffusion et favoriser le développement de réseau. Ceci, jusqu'à la conservation définitive en musée. Face à ce processus systématique, l'évolution de la notion d'art populaire paraît anarchique.

L'examen de ces quatre étapes met également en lumière sept conditions de médiation de l'art brut, au cœur du projet de Dubuffet, qui permettent d'encadrer l'identité de la notion. D'emblée, il use d'une nouvelle appellation au lieu d'emprunter un terme existant et polysémique, comme celui d'art populaire. Ce qui lui permet d'en fixer lui-même le sens. Pour circonscrire sa matière, il développe une littérature sur le sujet, en faisant appel à des intervenants triés sur le volet. Il établit ensuite, graduellement, une collection de référence. À cela, Dubuffet ajoute une clause d'exclusivité qui restreint l'utilisation de la notion à un cadre précis. Il centralise ainsi les activités et garde la mainmise sur le développement de la notion. Il formule enfin ses exigences pour la future structure lausannoise, insufflant une philosophie à l'institution – vue comme un musée *autre* – à plus d'un égard, notamment quant à l'interdiction des prêts externes, au cloisonnement de la collection et à l'extension future de la collection. Alors que l'art brut repose sur la constitution des *biographies d'artiste*, l'art populaire est généralement présenté comme

un *art sans artiste*, anonyme et collectif (relatifs aux identités culturelles). De là l'incapacité de fonder nos réflexions sur des corpus de référence spécifiques composés d'artistes en particulier. En somme, ces nombreuses conditions affectent l'ensemble du processus de reconnaissance de la notion d'art populaire et des œuvres qui peuvent en relever.

Le succès mesurable de l'institution de l'art brut réside précisément dans la nature particulière et souvent contraignante des démarches de Dubuffet. Cette forme d'institution formule ses propres exigences historiques et artistiques. En aucun cas, Dubuffet n'altère le caractère distinctif des œuvres pour emprunter la voie facile d'une légitimation propre aux milieux professionnels.

Conclusion du chapitre III

Pour conclure ce chapitre, revenons brièvement sur les différences et les points communs des modèles de Bowness et de Dubuffet, et voyons en quoi ils font mieux prendre conscience des obstacles qui entravent l'institution de l'art populaire.

Alors que la modélisation de Bowness prend pour terrain des œuvres issues et opérant dans les réseaux artistiques professionnels, celle que nous avons dégagée à partir des initiatives de Dubuffet se penche pour sa part sur la désignation artistique de l'art brut. Le processus défini par Bowness ne prend pas en compte les artistes situés en dehors des conventions artistiques admises. Il refuse d'ailleurs d'admettre « *that there are unrecognized geniuses working away in isolation somewhere, waiting to be discovered [...]. Great art doesn't happen like that* »⁸⁶⁴. En contrepartie, Dubuffet montre qu'il est possible pour un artiste de créer dans l'isolement, de ne bénéficier d'aucune forme d'apprentissage artistique, de mourir avant de connaître une consécration et de faire l'objet d'une découverte fortuite. Les artistes populaires entrent, en principe, dans cette catégorie. Ceci dit, les sept facteurs que nous avons associés à l'entreprise de Dubuffet mettent clairement en évidence les éléments défailants au processus d'institution de l'art populaire.

Malgré leur distinction, les modèles de Bowness et de Dubuffet sont similaires quant à la progression logique de la reconnaissance de l'artiste par l'établissement d'une connaissance et d'un vocabulaire solide à son propos (la

⁸⁶⁴ Bowness, p. 61.

critique d'art dans le cas de Bowness et la documentation des artistes chez Dubuffet), vers l'institutionnalisation et la conservation des œuvres. Dans chaque cas, nous observons que le processus d'institution d'un artiste donné repose sur la structuration d'un réseau spécifique – ou d'un milieu de l'art, pour reprendre l'expression de Howard Becker – chargé d'établir la valeur artistique de ses travaux. Les collectionneurs jouent une part active dans cette accession, puisqu'ils élaborent des ensembles d'œuvres cohérents, tout en opérant un travail soigné de sélection et d'élimination autour de principes, de guides et de balises conceptuelles propres à ces productions. À nouveau, l'art populaire fait obstacle à cette cohérence (ou cette circonscription) nécessaire, par la multiplication des tentatives isolées de reconnaissance qui reposent sur des critères à chaque fois variables et subjectifs. Nous ne trouvons pas de stratégie concertée. Pensons notamment au troisième constat que nous avons soulevé, qui a trait aux motivations nationalistes à l'origine de la découverte de l'art populaire, ou encore au quatrième constat relatif à la dimension mémorielle de l'art populaire, qui engendre les mécanismes d'esthétisation et de sublimation.

Pour conclure, rappelons que les modèles de Bowness et de Dubuffet démontrent tous deux que l'établissement d'un savoir et d'une notion doit nécessairement renvoyer à des artistes en particulier. Le vide documentaire sur les artistes et en l'occurrence l'absence d'information sur leur ancrage d'origine nous ramène à l'hypothèse d'Alfred Gell selon laquelle la méconnaissance du *réfèrent* (ici, le sujet producteur en art populaire) entraîne la prolifération d'*agencies* ou d'interprétations. Cette nature polysémique de l'art populaire découle par ailleurs de la négation de la singularité du *sujet créateur* : alors que la dynamique décrite par Bowness et les actions de Dubuffet interviennent dans la sphère artistique, hissant d'emblée l'objet au rang d'œuvre d'art, l'art populaire est pensé en termes collectif ou culturel.

CONCLUSION

Les trois chapitres de notre thèse nous conduisaient du général au particulier. L'objectif ultime visait à dégager en final des pistes de solutions en faveur d'une conceptualisation plus claire de l'art populaire et d'une meilleure application de l'institution de la notion.

Deux pays, des récurrences

L'exploration des réseaux de l'art populaire au chapitre I nous permettait de mettre en lumière les moments fondateurs de la valorisation de cette forme d'art en France et au Canada. Ces agents ont été sélectionnés sur la base de leur impact dans l'établissement, le développement et la popularisation de la notion. En affectant notre recherche à deux pays différents, nous avons vu émerger des motivations et des mécanismes similaires de part et d'autres de l'Atlantique, avec des nuances et des degrés d'importance variables. Nous avons vu par exemple que les artistes professionnels ont eu un rôle de *levier* dans la reconnaissance de l'art populaire. L'attention qu'ils ont accordée à cette matière a surtout suscité sa *sauvegarde immatérielle* (en cultivant une mémoire), mais aussi, dans certains cas, son collectionnement et sa conservation institutionnelle. Le rôle des artistes a été plus précoce et soutenu en France qu'il ne l'a été au Canada, possiblement en raison de la nature et de l'importance des liens entre les réseaux artistiques et scientifiques. Avec la naissance du MNATP, la dimension artistique de l'art populaire en France, et de surcroît son caractère *exceptionnel*, s'est imposé au profit de l'objet *ordinaire*, à cause, notamment, de l'ancrage disciplinaire des agents à l'origine de sa valorisation. Il faut aussi remarquer que le dynamisme des artistes professionnels n'a pas trouvé son pendant au sein du milieu de la recherche, où les quelques tentatives ont tardé à donner de véritables suites, et n'ont pas suscité l'émergence de groupes de référence en matière d'études sur l'art populaire. Il faut dire que ce type de créations, utilisé à des fins de propagande, est devenu rébarbatif et négativement connoté pour plusieurs. Au Canada, l'art populaire a d'abord pénétré les milieux scientifique et politique, donnant naissance à des initiatives à caractère identitaire, économique et

nationaliste. La constituante multiculturelle du pays, mettant de l'avant la diversité, a monopolisé et orienté les discours. Du coup, l'art populaire n'a que très rarement rejoint les préoccupations des institutions artistiques. Comme en France, les initiatives privées (collections, intérêt spontané des artistes modernes, etc.) dans ce domaine, malgré leur rareté, ont connu plus de succès, développant diverses facettes de la notion. Il demeure que de part et d'autre, les contributions fondatrices en art populaire, y compris celles issues des musées d'état chargés de leur valorisation, ont été le fait de chercheurs isolés, à l'origine de perspectives éclatées. L'absence de critères de sélection généraux reconnus a empêché la recherche de s'exprimer en des termes précis et de trouver sa crédibilité, laissant une large place à la contribution des collectionneurs, séduisante mais non systématique et polysémique.

Tirant profit des similarités observées dans les études de cas français et canadiens, nous avons ensuite tenté, au chapitre II, de définir l'art populaire en fonction des spécificités propres à la constitution de ce champ. Les sept constats qui ont été dégagés renvoient à des réalités singulières de la notion. Ils donnent toutefois une définition *ouverte* de l'art populaire, constituée à rebours, qui admet d'emblée son caractère polysémique, relevant de la pluralité de ses corpus de référence, de ses contextes de réception et de ses lectures dans le cadre muséal. Ce qui nous a amené à élaborer une définition *multihistorique* et multiculturelle, plutôt qu'une définition succincte, associée à un événement particulier et à un groupe précis de valeurs. Outre cet attribut polysémique, nous avons ciblé des récurrences du côté de la connexion particulière que l'artiste populaire entretient avec son territoire, de l'empreinte nationale de l'art populaire, de sa dimension mémorielle, de son traitement en histoire de l'art, de sa conversion à l'esthétique dans l'environnement muséal, et enfin de notre rapport à l'autre.

L'analyse comparée de modèles d'institution artistique et culturelle au chapitre III nous amenait enfin à cerner sur quels points l'art dit populaire faisait obstacle aux processus traditionnels d'institution artistique. Même s'ils s'intéressent à des objets différents, les deux modèles explorés – celui de Bowness et celui de Dubuffet – reposaient sur une progression logique de la reconnaissance de l'artiste par l'établissement d'une connaissance et d'un vocabulaire solide à son propos, vers l'institutionnalisation et la conservation des œuvres. Nous avons vu que le processus d'institution d'un artiste était par ailleurs campé sur la structuration d'un réseau

spécifique – ou d’une communauté artistique – chargé d’établir la valeur artistique de ses travaux. Plus encore, il reposait sur la singularité du sujet créateur en particulier, et non pas sur une idée vague et générale, comme l’art populaire nous y a habitués.

Une définition multihistorique de l’art populaire

La définition de l’art populaire que nous avons proposée au chapitre II repose sur différentes instances de légitimation. Le tableau C1 (ci-bas) que nous avons dégagé en résumé le cheminement, en quatre processus de reconnaissance distincts : les *découvreurs* (réseaux qui se sont intéressés à l’art populaire), l’*interprétation* qu’ils ont faite de cette matière, les *corpus de référence* qu’ils ont constitués, et enfin les *publics* qui ont accédé à leur contribution.

Tableau C.1 Définition multihistorique de l’art populaire

	Découvreurs / réseaux	Interprétations	Corpus de références	Publics
Artefact	Artistes professionnels	Anonymat	Emprunts éparses	Grand public
	Chercheurs multidisciplinaires	Interprétations infinies	Études spécialisées	Publics spécialisés
	Collectionneurs privés diversifiés	Interprétations éclatées	Musées personnels	Publics spécialisés
	Conservateurs de musées d’art	Critique d’art non spécialisée	Absence de collection	Public amateur d’art
	Conservateurs musées de société / des civilisations	Documents, en termes collectif	Collections ethnographiques et patrimoniales	Visiteurs étrangers, grand public, étudiants

Ce tableau nous montre sur la première ligne que les *artistes professionnels* se sont intéressés à l’art populaire pour les fins de leur propre activité créatrice, procédant à des *emprunts* – aux processus de création, aux compositions, aux formes. Ils n’ont pas cherché à conserver l’identité des auteurs de ces artefacts, ni à les intégrer dans leur réseau artistique comme s’ils étaient des pairs, contribuant du coup à l’*anonymat* des pièces citées. C’est à travers l’esthétique des œuvres des

artistes professionnels que le *grand public* s'est familiarisé avec une certaine vision de l'art populaire.

Sur la deuxième ligne, nous remarquons que les *chercheurs* provenant des domaines de l'ethnologie, de l'histoire, de l'histoire de l'art ou de la littérature se sont aussi penchés sur l'art populaire, produisant des *études spécialisées*, destinées à des *publics tout aussi spécialisés*. Leur affiliation disciplinaire respective a généré des *interprétations infinies* et des connaissances diversifiées.

En troisième lieu, nous avons inscrit la contribution des *collectionneurs privés*, qui ont à leur tour participé à la formation de l'identité de l'art populaire, à travers leur collection et leur *musée personnel*. Ces projets, développés sans égard à une collection d'art populaire de référence, ont intégré des objets variés, fournissant aux *publics spécialisés* qui les visite, une *interprétation éclatée* de la notion et une connaissance de la matière sans cesse changeante.

Viennent ensuite les *conservateurs des musées d'art* qui, sans être responsables de collections d'art populaire (*absentes* des institutions artistiques), se sont à l'occasion tournés vers l'art populaire pour compléter leur projet d'exposition et mettre en perspective les liens qui relient cette matière à certaines œuvres d'art dit savant. Leur approche, quoique fertile, a rarement fourni une documentation exhaustive et intégrée de l'art populaire. Le traitement se rapporte plutôt aux œuvres des artistes professionnels, donnant au *public amateur d'art* une vision superficielle de l'art populaire. La *critique d'art* (*non spécialisé* en art populaire), qui a commenté de tels projets, montre aussi des lacunes en matière de compréhension contextualisée des œuvres.

Enfin, la cinquième ligne de notre tableau vient cibler le rôle des conservateurs de *musées de société et des civilisations*. Dans ces grandes structures nationales notamment fréquentées par les *visiteurs étrangers et de nombreux étudiants* (dans le cadre de programmes éducatifs), l'art populaire a intégré les *collections ethnographiques et patrimoniales*. Il a été étudié ou utilisé dans le cadre d'expositions en fonction de thématiques identitaires et culturelles. L'artefact est envisagé comme un *document*, en termes collectif, et non pas comme une œuvre d'art présentant le vocabulaire personnel d'un artiste.

Cette définition *multihistorique* de l'art populaire, érigée sur la base exclusive de ses réceptions, comme autant de redécouvertes et de réinventions, nous confronte

d'emblée à la nature polysémique de la notion. En raison de la perte du « terroir d'origine » des œuvres et de l'absence de leur référent (concepteur/créateur/auteur), ces artefacts le plus souvent anonymes se présentent selon les propos de leurs locuteurs successifs et restent tributaires de leurs discours diversifiés. En somme, ce champ artistique propose une condensation des regards de ceux qui l'ont découvert. Une condition qui a inévitablement mené à la décadence de la notion.

Instituer l'art populaire : établir la connaissance et rétablir des corpus de référence

Achever le cycle de l'institution de l'art populaire impliquerait nécessairement de pallier aux obstacles identifiés dans les modèles présentés au chapitre III. Dressons deux schémas inspirés du modèle de Bowness et des actions de Dubuffet, où l'on passe d'une étape de reconnaissance à une autre, de la découverte à la conservation, en suivant un processus linéaire et logique :

Modèle de Bowness :

Artiste (pairs)	Critiques	Marchands / Collectionneurs	Publics / Musées d'art
-----------------	-----------	-----------------------------	---------------------------

Modèle de Dubuffet :

Découvreur spécifique	Interprétation des connaissances et spécialisation	Collection de référence	Publics / Musée de référence
--------------------------	--	----------------------------	---------------------------------

Ces deux systèmes partagent une des étapes cruciales de l'institution artistique et culturelle : celle de renvoyer à des collections fondatrices qui sont conservées, documentées, citées en exemples, et diffusées auprès de publics dans le contexte de musées érigés à leur attention. Pour signer l'aboutissement d'un processus de reconnaissance et *fixer une mémoire* auprès du public, l'art populaire devrait, dans cette optique, être associé à des *corpus de référence* spécifiques. Ces modèles nous enjoignent préalablement à établir la connaissance et la propriété de l'objet. Chez l'artiste moderne (Bowness), ce rôle est assuré par la *critique d'art*, alors

que chez le créateur d'art brut (Dubuffet), il est rempli par un *intermédiaire*, soit le concepteur et l'inventeur de la notion, Jean Dubuffet. Rappelons que pour Jean Davallon, une des conditions indispensables à la patrimonialisation de l'objet consiste à « établir son origine, c'est-à-dire de certifier qu'il vient bien du monde duquel il semble venir, et (ii) d'établir l'existence de ce monde d'origine »⁸⁶⁵. Cette phase essentielle d'*authentification*, qui repose sur des critères institutionnels et scientifiques, nous relie au monde historique, mais bien au-delà à l'univers symbolique de l'objet, « à un monde d'origine qui est un monde social : le monde des hommes qui l'ont produit, utilisé, modifié, embelli »⁸⁶⁶. Il se traduit, dans le cas d'œuvres d'art, par la *signature* de l'artiste ou l'*attribution* (qui relève d'un décret d'expertise). Cet acte fondateur de l'institution de la culture, qui reconnaît la paternité d'une œuvre, joue un rôle central dans la mise en place du savoir. Il participe à la construction du sens, de la mémoire et de l'identité dans les discours. Ainsi, le champ de l'art populaire doit, pour s'imposer, pallier à ses lacunes documentaires. Concrètement, nous devons nous consacrer à l'identification méticuleuse des créateurs et à l'étude de leur production, sur des bases rigoureuses et scientifiques.

À l'heure actuelle, pouvons-nous penser que l'art populaire est en voie de s'imposer comme une spécialisation et un champ d'études, avec ses critiques, ses experts, ses conservateurs, ses professeurs et ses étudiants-chercheurs ? La marchande d'art new-yorkaise Jane Kallir écrit :

*History shows that interest in self-taught art tends to move in cycles. [...] The first wave of interest in self-taught art in this country took place in the late 1920s and 1930s, and had peaked by the outbreak of World War II. After the war, « naïve » work became overly popularized, and the lack of general standards led to a palpable dilution of quality, and lots and lots of imitators, all of which debased the field as a whole. [...] Great self-taught artists still existed, and so did collectors, but they went underground, where they perked along quite nicely (albeit with little acknowledgement or remuneration) until the 1980s, when the whole cycle started up again. And now, here we are, at the tail end of that cycle : there is a lot of derivative crap, a few acknowledged masters, and much, much much great work that still somehow falls between the cracks. One big difference between the current cycle and the earlier one is that this one spawned a fairly substantial scholarly apparatus, within museums and the academic community. Will that save the field, or kill it ?*⁸⁶⁷

⁸⁶⁵ Davallon, p. 121.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁶⁷ Jane Kallir, « Re : I'm back », *blogue OutsiderArt*, 15 octobre 2009.

Selon ces propos, l'art populaire tend donc, depuis peu, à s'institutionnaliser, marquant une différence avec les processus de reconnaissance d'autrefois. L'éveil manifesté par ces *nouveaux chercheurs*, situés à la croisée des disciplines, mérite toutefois d'être examiné de plus près : il semble ne pas s'agir d'une expertise axée sur la constitution d'un champ artistique (à l'image du projet de Dubuffet ou des prises en charges engagées par les cultures autochtones, aborigènes et minoritaires au cours des cinquante dernières années), en l'occurrence celui de l'art populaire, mais plutôt de recherches spécifiques sur des artistes dit populaires en particulier. Ce type d'intérêt en histoire de l'art a généralement pour effet d'éjecter ces créateurs de leur champ d'origine pour les amener sur le terrain de l'art officiel, notamment par l'occultation de traits singuliers : dès lors, ils sont devenus *trop intéressants* pour continuer d'être associés à une forme d'art considéré comme *mineur*⁸⁶⁸. Ce glissement est-il souhaitable ou faut-il y voir une récupération risquée, qui se manifeste par l'importation superficielle des formes au gré des tendances dominantes de l'heure et des similarités esthétiques avec les productions des artistes professionnels ?

Les conditions de médiation liées au projet de Dubuffet, que nous avons décrites au chapitre III, visaient spécifiquement à contrer ce type de traitement. Elles allaient à l'encontre de la « banalisation de l'art brut » et de son « retournement en objet culturel ordinaire ». Selon lui, animer l'art brut en fonction de mécanismes ou de procédures de spéculation propres à l'art professionnel constituait une violence de l'interprétation. Il souhaitait au contraire cerner la logique propre de ces œuvres particulières pour forger les bases de sa conceptualisation. Ces différentes manifestations devaient, pour être comprises, être saisies *de biais*, c'est-à-dire à l'issue de prospections sur le terrain, sur une période temporelle assez longue qui permettait de confronter les connaissances accumulées et d'affiner sa perception. Ceci, dans l'esprit d'étudier ces œuvres en termes d'attitudes et de manières d'être. L'investigation fouillée qu'il a réalisée auprès des auteurs d'art brut, de leur entourage et des proches parents, s'enracinait au milieu de production, de circulation et de réception de l'objet, de sorte que l'œuvre d'art s'inscrivait dans le contexte plus large d'un système d'actions : d'où viennent ces productions, qui les

⁸⁶⁸ Se référer à la session « Folk / Outsider / Self-Taught Art » du colloque de l'Association of Historians of American Art (AHAA) qui s'est tenu les 7 et 8 octobre 2010 au St. Francis College à Brooklyn. Les conférenciers se sont presque exclusivement consacrés à des études d'œuvres en particulier.

créent, quels sens leur donnent-ils, qu'elles réalités prennent-elles à partie, qui les collectionne, quelles communautés les revendiquent, comment leurs auteurs les montrent-elles, comment s'applique-t-on à les exposer ? Cet exercice d'observation faisait émerger des récurrences, des clés de lecture et des points d'ancrage.

Les études sur l'art populaire pourraient s'inspirer de cette approche, centrée sur le parcours et l'environnement du créateur et de son œuvre. Michèle Coquet rappelle à ce propos les volontés méthodologiques de Panofsky, à l'effet que l'historien de l'art « qui a affaire à des actions et créations humaines, doit [...] mentalement ré-accomplir ces actions et re-crée ces créations »⁸⁶⁹. Il lui faudrait « constituer son objet en le soumettant conjointement à une *analyse archéologique rationnelle*, comparable dans son souci d'exactitude et d'exhaustivité à la démarche d'un physicien ou d'un astronome »⁸⁷⁰.

Exposer pour comprendre l'art populaire

Rappelons enfin que l'art populaire a essentiellement été exposé comme un *art sans artiste*, épousant plus souvent des valeurs collectives, des programmes idéologiques et des traits culturels donnés. Comme nous l'avons montré au chapitre I, cette dimension identitaire a su rejoindre les principes rassembleurs des musées de société (des civilisations ou d'anthropologie), où la compréhension des caractéristiques du groupe a été privilégiée au détriment d'une attention accordée à l'individu isolé⁸⁷¹. Dans ces lieux, on tendait à dégager une réalité consensuelle, à laquelle étaient reliés les membres d'une même communauté, plutôt qu'on ne mettait l'accent sur le créateur, sa démarche individuelle et la singularité de son œuvre.

Pour exposer sa collection d'art brut, Dubuffet avait décidé d'attaquer de front cette problématique, en conciliant deux approches dont l'art populaire pourrait

⁸⁶⁹ Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York University Press, 1969, p. 41. Cité par Coquet, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », in Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur / Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 372.

⁸⁷⁰ Coquet, *ibid.*

⁸⁷¹ S'il advient que ces musées accordent une plus large place à la dissidence, voire à l'*anormalité*, ils le font dans la mesure où cette *anomalie* atteint la dimension de phénomène, et qu'elle est donc admise. L'ouvrage de Howard S. Becker, intitulé *Outsiders* (1963), illustre cette approche, avec une étude consacrée aux comportements sociaux déviants de groupes partageant des valeurs et des habitudes, comme les délinquants et les graffiteurs.

s'inspirer : sans négliger la dimension esthétique des œuvres, sélectionnées sur la base de critères définis (inventivité, qualité, originalité, etc.), il avait délibérément favorisé les présentations biographiques autour d'études de cas, centrées sur la vie et le parcours de chaque créateur. La réalisation de publications monographiques venait compléter cette lecture empreinte d'une sensibilité que nous pouvons qualifier d'ethnographique. Quelles aient été individuelles et collectives, les expositions tendaient à présenter chaque artiste par une tribune distincte, bien documentée. C'est dans cet esprit qu'il avait proposé aux commissaires de l'exposition *Outsiders* (Hayward Gallery, Londres, 1979), Roger Cardinal et Victor Musgrave, d'éviter avec discernement de présenter un trop grand nombre de créateurs différents à la fois : « Il s'agit là en effet d'œuvres pour chacune desquelles les positions d'esprit et les critères changent complètement. Chacune d'elles requiert de ce fait de celui qui les aborde tout un effort d'assimilation et d'ajustement à leur statut propre. »⁸⁷²

Pour muséifier l'art populaire et faire état de cette connexion particulière au territoire (point 2.2), nous pourrions pousser plus avant les intentions muséographiques de Dubuffet (centrées sur les spécificités de chaque artiste), en ayant recours aux propositions qui ont émané de l'ethnologie en France dans les années 1930, autour de la revue *Documents*. Les auteurs liés à ce magazine s'en sont pris au refoulement de la valeur d'usage dans le contexte muséal :

Ils veulent un musée qui ne réduirait pas automatiquement les objets à leurs propriétés formelles, esthétiques, un espace d'exposition d'où la valeur d'usage ne serait pas exclue, mais dans lequel elle pourrait être non pas simplement représentée, mais exposée, manifestée. Ils voudraient déjouer l'alternative qui veut qu'on se serve d'un outil et qu'on regarde un tableau. Que l'entrée d'un outil au musée n'ait pas pour condition qu'il renie ses origines. [...] Cet espace préserverait la valeur d'usage, lui permettrait de

⁸⁷² Dubuffet, lettre à Roger Cardinal, 1^{er} juin 1978. Londres, Tate Archive. Dans la logique des projets initiés par Dubuffet, vont se succéder une série d'expositions individuelles appliquées à révéler la singularité de chaque parcours. Par exemple, Adolf Wölfl fait l'objet de 33 expositions personnelles entre 1921 et 2005, dont celles en 1948 à la Compagnie de l'Art Brut à Paris, en 1976 au Musée des Beaux-arts de Berne, en 1988 à la Phyllis Kind Gallery à New York, et en 2003 à l'AFAM à New York. Ce dernier musée met à son tour l'accent, durant les deux dernières décennies, sur les présentations individuelles, participant d'une valorisation des icônes de l'art brut (Henry Darger, Thornton Dial, William Hawkins, Achilles Rizzoli, Martin Ramirez) et mais aussi de l'art populaire (Asa Ames, Earl Cunningham, Ulysses Davis, Paula Nadelstern, Ammi Phillips, Ellis Ruley). L'exposition *World Transformers. The Art Of The Outsiders*, présentée à la Schirn Kunsthalle Frankfurt de septembre 2010 à janvier 2011, s'inscrit en ligne directe avec la philosophie de l'exposition de la Hayward Gallery de 1979.

survivre à la décontextualisation, coupée de sa fin mais valeur d'usage quand même, une valeur d'usage en sabbatique. À la fois utile et désœuvré. C'est l'utopie d'un espace où on pourrait, comme disent les Américains, *have one's cake and eat it too*.⁸⁷³

C'est dans ce climat que Rivière a créé et imposé un style muséographique, marquant de façon durable toute une génération de conservateurs⁸⁷⁴. À la recherche d'un « fonctionnalisme muséographique », il s'efforçait de placer les objets dans un contexte social éclairé qui puisse interpeller la totalité de leurs fonctions et de leurs significations. Évitant les présentations symétriques, courantes à l'époque, il dépouillait les objets pour créer des dispositions dynamiques rythmées de vides et de pauses, accordant une attention particulière à la succession et au dialogue des objets en vitrine. Ses accrochages avec fils de nylon dévoilaient à leur tour l'élément absent : le créateur, l'acteur, le producteur, le vivant. *L'œuvre en creux* (ou une quatrième dimension) que dégageait ce type de présentations faisait écho aux remarques de Marcel Griaule, qui demandait au musée qu'il évoque, à côté du vase, le fantôme de l'homme qui boit :

À force de ne voir que la forme des objets [...], on ne voit plus comment on s'en servait, on ne voit même plus qu'ils servaient. La prise en compte de la valeur d'usage implique, en d'autres termes, d'être de plain-pied avec l'objet. Le spectateur, au lieu d'être l'homme qui regarde un vase, doit entrer dans l'espace de l'objet et se mettre dans la position de l'homme qui boit.⁸⁷⁵

Jusqu'à ce jour, les discours sur l'art populaire ont émané des musées d'histoire et d'ethnographie, lesquels ont cédé aux musées d'art le privilège de traiter des questions esthétiques et artistiques. Dans certaines composantes les plus modestes et les plus dominées de la société, nous avons maintes fois assisté à une confiscation ou à un « interdit de patrimoine », pour reprendre une formulation de Guy Di Méo. L'art populaire est l'un de ces champs négligés, dont la valeur artistique reste à démontrer. Il est donc souhaitable de voir se développer une histoire de l'art qui repose sur l'étude approfondie de ces objets spécifiques et nous confronte à ses problématiques. Une histoire de l'art qui, à la source, s'intéresse aux

⁸⁷³ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, tome 1 (no 1 – 7, année 1929), Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. XI.

⁸⁷⁴ Chiva aborde cette question dans son article, n. p.

⁸⁷⁵ Hollier, p. X.

conditions de création et renseigne sur le comportement – individuel et en groupe – de ces artistes. Nous croyons essentiel alors de nous approcher du jugement esthétique des auteurs de ces œuvres et de cerner les catégories intellectuelles en jeu. Ce type d'approche nous place non seulement près des questions que se pose l'artiste, près de ses gestes et de ses intentions, mais réitère les responsabilités du chercheur sur la manière de sélectionner, d'organiser et d'exposer les savoirs issus de cet *autre monde de l'art* : un champ artistique riche, qui a trop longtemps été confiné à l'ignorance, à l'exotisme et à l'*inconscient* de la modernité artistique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Documents d'archives

1.1 Archives de Valérie Rousseau, New York Entretiens et correspondance avec l'auteure, et notes diverses

Blanchette, Jean-François. Entretien. Gatineau, 3 janvier 2007.

Bourbonnais, Caroline. Entretien. Dicy, 23 mars 2006.

Boudin, Michel. Entretien. Paris, 20 octobre 2006.

Cardinal, Roger. Entretien. Londres, 18 juin 2006.

Colardelle, Michel. Entretien. Paris, 5 avril 2006.

Danchin, Laurent. Entretien. Paris, 10 janvier 2006.

Decharme, Bruno. Entretien téléphonique. Paris / Montréal, 24 mars 2007.

De Grosbois, Louise. Courrier électronique. 6 novembre 2009.

Denis, Christian. Entretien. Québec, 29 janvier 2007.

Desvallées, André. Entretien. Paris, 3 avril 2006.

Dubé, Philippe. Courrier électronique. 18 février 2009.

Dyck, Ian. Courrier électronique. 25 avril 2008.

Fabre, Daniel. Entretien. Paris, 1^{er} mai 2006.

_____. Notes (séminaire « L'autre de l'art », Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005 – 2006.

_____. Notes (séminaire du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005 – 2006.

Gauthier, Benoît. Courrier électronique. 12 septembre 2008.

Gendreau, Andrée. Entretien. Québec, 29 janvier 2007.

Houze, Martine. Entretien. Paris, 23 octobre 2006.

Humbert, Jacqueline. Entretien. Laduz, 24 mars 2006.

_____. Notes (colloque sur l'art populaire, Laduz, Musée des arts populaires),
2 et 3 juin 2006.

Lamothe, Raymonde. Courrier électronique. 1^{er} novembre 2009.

Lanoux, Jean-Louis. Entretien. Paris, 12 janvier 2006.

Martin, Jean-Hubert. Entretien. Paris, 19 mai 2006.

Montpied, Bruno. Entretien. Paris, 7 janvier 2006.

Peiry, Lucienne. Entretien. Lausanne, 13 avril 2006.

Renouard, Claude. Entretien. Noyers-sur-Serein, 2 juin 2006.

Riverin, Pierre. Entretien (avec V. Rousseau et Jean Simard). Eastman, 2001.

Schneider, Marie-Louise. Entretien. Strasbourg, 10 avril 2006

Simard, Jean. Entretien téléphonique. Paris / Sainte-Louise, 13 octobre 2006.

Thévoz, Michel. Entretien. Lausanne, 13 avril 2006.

_____. Courrier électronique. 27 février 2007.

_____. Courrier électronique. 7 mars 2007.

1.2 Archives de la Fondation Dubuffet, Paris

Bourbonnais, Alain. Lettre à Jean Dubuffet, 1^{er} octobre 1978.

_____. Lettre à Jean Dubuffet, 30 novembre 1981.

Copeau, Pascal, Claude Place et Bernard d'Abrigeon. Lettre à Jean Dubuffet,
5 février 1980.

Dubuffet, Jean. Lettre à Jean Paulhan, juin 1944.

_____. Lettre à Claude Lévi-Strauss, 11 novembre 1948.

_____. Lettre à Alain Bourbonnais, 12 janvier 1980.

_____. Lettre adressée à Pascal Copeau, Claude Place et Bernard d'Abrigeon, 12 février 1980.

_____. Lettre à Jean Bourbonnais, 4 janvier 1984.

Lévi-Strauss, Claude. Lettre à Jean Dubuffet, 15 novembre 1948.

Rivière, Georges Henri. Lettre à Jean Dubuffet, 11 février 1971.

1.3 Archives du Musée canadien des civilisations, Gatineau

i. Fonds Marius Barbeau

« Molson » (publicité sur les Bourgault de Saint-Jean-Port-Joli).

Rivière, Georges Henri. « Recherches et musées d'ethnographie française depuis 1939 ». Conférence. Londres, Royal Anthropological Institute, 17 avril 1946.

ii. Fonds Nettie Covey Sharpe

Sharpe, Nettie Covey. Entretien avec Jean-François Blanchette, 23 avril 1983.

Delroy, Stephen. « Interviews with Mrs. Nettie Sharpe », 17 décembre 1977.

_____. « Interviews with Mrs. Nettie Sharpe », 20 décembre 1977.

iii. Fonds Wesley Mattie

Einarsson, Magnus. « A few thoughts on a definitional framework for CCFCS folk art show ». Note de service à Pierre Crépeau, Jean-François Blanchette et Wesley Mattie, 23 janvier 1980.

_____. « Appendix 1 – Folk art show ». Note de service à Pierre Crépeau, Jean-François Blanchette et Wesley Mattie, 28 janvier 1980.

Ferguson, Gerald. « Essay », novembre 1981.

Harper, John Russell. Lettre à Nettie Sharpe, 24 mai 1961.

_____. « Collecting of Folk Art by the Canadian Center for Folk Culture Studies – Part I + II ». Rapport de travail, 1976.

- _____. « Interim report on investigation of folk art culture scene for the National Museums of Canada », mars 1976
- _____. Lettre à Wesley Mattie, 9 mars 1976.
- _____. Lettre à Wesley Mattie, 14 juillet 1977.
- Finley, Gregg. « Collecting – Folk Art – J. R. Harper Contract ». Note de service au « chief », 31 octobre 1975.
- Mattie, Wesley. « Collecting – Folk Art ». Note de service au Dr. Finley, 22 septembre 1975.
- _____. « Collecting – Folk Art – J. R. Harper ». Note de service au Dr. Finley, 28 octobre 1975.
- _____. « Proposed trip to Cooperstown, NY ». Note de service au Dr. Finley, 20 janvier 1976.
- _____. « Exhibition Meeting, August 17, 1978 ». Note de service à Pierre Crépeau, 1^{er} septembre 1978.
- _____. « Demande d'attestation relative à un bien culturel aux fins de l'impôt », 17 mai 1979.
- _____. « Press – conf, 1979-1984 ». Notes manuscrites pour conférence de presse, 1980.
- _____. Notes manuscrites, et article « Museum acquires folk art », *The St. Catharines Standard* (St. Catharines, Ontario), 19 janvier 1980.
- _____. « Folk Art exhibition ». Note de service à William Taylor, 1^{er} avril 1980.
- _____. « Exhibitions ». Note de service à Pierre Crépeau, 6 mars 1981.
- McKendry, Blake. Lettre à Wesley Mattie, 18 février 1988.
- Musée de l'Homme. « Communiqué », 6 avril 1972.
- Pain, Howard. G. (Break Pain & Associates, Toronto). Rapport adressé à Wesley Mattie, 9 octobre 1979.
- Roy, Carmen. « Folk culture collecting in Newfoundland ». Lettre à William Taylor, 1^{er} avril 1977.
- Taylor, William. Lettre à Carmen Roy, 28 mars 1977.

1.4 Archives du Musée de la civilisation, Québec

Denis, Christian. « Inventaire préliminaire. Peintres et sculpteurs d'art populaire. Collection du Musée de la civilisation ». Québec : Musée de la civilisation, 30 juillet 1996, non paginé.

Dupont, Jean-Claude. « L'art populaire ». Québec : Musée de la civilisation, 1990, p. 1-8.

Leblond, Jean-Claude. « Regards sur l'art populaire ». En coll. avec Jean-Claude Dupont et Jean Simard. Québec : Musée de la civilisation, 1994, 34 p.

Montaigne, Claire. « La collection du Ministère de l'Agriculture des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec du Musée de la civilisation ». Québec : Musée de la civilisation, 30 juin 2005.

_____. « Art populaire », inventaire. Québec : Musée de la Civilisation, mai 2005.

Service des collections. *Les axes de développement de la collection*. Québec : Musée de la civilisation, septembre 1989.

1.5 Archives du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), Paris

i. Fonds Arnold Van Gennep

Pierre-Louis Duchartre. Note dactylographiée, s. d.

Ferdière, Gaston. Carte postale à Arnold Van Gennep, 1942.

_____. Lettre à Arnold Van Gennep, 14 avril 1947.

Foundoukidis, Euripide. Lettre à Arnold Van Gennep, 29 mai 1945.

Marinus, Albert. « Le symbole dans le folklore et dans les arts populaires. Enquête proposée par M. Marinus et approuvée par le Bureau de la Commission internationale des arts et traditions populaires », 1938.

Riff, Adolphe. Lettre à Arnold Van Gennep, Strasbourg, 3 octobre 1924.

_____. Lettre à Arnold Van Gennep, 30 juillet 1930.

Roy, Carmen. Lettre à Arnold Van Gennep, 13 mai 1951.

« Statuts de la commission internationale des arts et traditions populaires », CIAP.301/1947-F.

Van Gennep, Arnold. « Projet de circulaire ». Texte dactylographié, s. d.

_____. « Questionnaire no 22 sur les arts populaires », s. d.

_____. « Musées ». Texte dactylographié, s. d.

_____. « Projet de circulaire », s. d.

_____. « Muséographie ». Texte dactylographié, s. d.

_____. Note manuscrite, s. d.

_____. « Trocadéro », s. d.

_____. « À propos des musées de folklore ». Texte dactylographié, s. d.

_____. Lettre à Gabriel Jeanton, 20 janvier 1934.

_____. Lettre à Euripide Fondoukidis, 6 décembre 1935

_____. Lettre à Marcel Mauss, 12 avril 1937.

ii. Fonds MNATP

Maget, Marcel. Notes dactylographiées, 29 août 1945.

Rivière, Georges Henri. « Les musées de folklore à l'étranger et le futur musée de folklore français des arts et traditions populaires ». Conférence programmatique, 1936.

1.6 Archives diverses

Barbeau, Marius. Lettre à Médard Bourgault, s. d. Saint-Jean-Port-Joli, archives Médard Bourgault.

Compagnie de l'Art Brut. « Registre des délibérations du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Art Brut – 1948-1951 », 9 juillet 1951. Lausanne, archives Collection de l'Art Brut.

Dubuffet, Jean. « Communication adressée par M. J. Dubuffet aux membres de la Compagnie de l'Art Brut », 1951. Lausanne, archives Collection de l'Art Brut.

_____. Lettre à Alain Bourbonnais, 31 janvier 1972. Dicy, archives La Fabuloserie.

_____. Lettre à Michel Thévoz, 21 octobre 1975. Archives Collection de l'Art Brut, Lausanne.

_____. Lettre à Roger Cardinal, 1^{er} juin 1978. Tate Archive, Londres.

_____. Lettre à Victor Musgrave, 2 avril 1983. Tate Archive, Londres.

_____. Lettre à Madeleine Lommel, 28 juin 1983. Lausanne, archives Collection de l'Art Brut.

Rivière, Georges Henri. « Plaidoyer pour un musée d'histoire naturelle et humaine du Québec ». Rapport. Paris / Québec / Montréal, 1978, 15 p. Paris, archives ICOM.

Rousseau, Valérie. Entretien avec Magalie Chaumont, Montréal, 3 septembre 2007. France, archives Magalie Chaumont

Schapiro, Meyer. « Significance of modern naive painting », s. d. New York, fonds Meyer Shapiro, archives Columbia University.

Schneider, Marie-Louise. « Le Musée Alsacien en 1997 ». Strasbourg : Musée alsacien, 1997, 25 p.

Villeneuve, Denys. « Tracécart : Concept d'intégration et de mise en valeur de la Maison Arthur Villeneuve sur le site de la Pulperie de Chicoutimi ». Chicoutimi : Pulperie de Chicoutimi, 1995. Chicoutimi, archives Pulperie de Chicoutimi.

2. Livres, catalogues d'exposition et actes de colloque

Abadie, Daniel. « Réflexion aux couleurs de Jean Dubuffet ». In Hubert Damisch (dir. publ.). *Dubuffet. Actes du colloque organisé les 20 et 21 septembre 1991*. Paris : Éditions du Jeu de Paume, 1992.

_____. *Dubuffet*. Paris : Centre Pompidou, 2001.

Abélès, Luce. *Champfleury. L'art pour le peuple*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, 68 p.

Apollinaire, Guillaume. *L'hérésiarque et Cie*. Teddington : Echo Library, 2008, p. 61-65.

Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} congrès international des arts populaires. Prague, 1928. Paris, Éditions Duchartre, 1931.

Aumont, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Paris / Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1998.

- (L') Atelier d'esthétique. *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*. Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2002, 343 p.
- Avezard, Léon, Caroline Bourbonnais et Laurent Danchin. *Le manège de Petit Pierre*. Biarritz : La Fabuloserie, 1995, 80 p.
- A *World of their Own. Twentieth-Century, American Folk Art*. Newark : The Newark Museum, 1995.
- Barr, Alfred. « Preface and Acknowledgment ». Catalogue d'exposition. *Masters of Popular Painting : Modern Primitives of Europe and America* (New York, The Museum of Modern Art, 27 avril – 27 juin 1938). New York : The Museum of Modern Art, 1938, 175 p.
- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988, 379 p.
- Benjamin, Walter. *Je déballe ma bibliothèque*. Paris : Rivages, 2000, p. 224.
- Blanchette, Jean-François, Magnus Einarsson, Stephen Inglis, Wesley Mattie et Philip Tilney. *Du fond du cœur. L'art populaire au Canada*. Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1983, 256 p.
- Boas, Franz. *L'art primitif*. Paris : Éditions Adam Biro, 2003.
- Boëll, Denis-Michel. *Trésors du quotidien. Du Musée des arts et traditions populaire au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*. Préf. de Michel Colardelle. Paris : Réunion des musées nationaux, 2005, 146 p.
- Bouvier, Nicolas. *L'art populaire en Suisse*. Carouge / Genève : Fondation Suisse pour la culture / Editions Desertina / Editions Zoé, 1999, 300 p.
- Bouchard, René (dir. publ.). *La Vie quotidienne au Québec. Histoire, métiers, techniques et traditions. Mélanges à la mémoire de Robert-Lionel Séguin publiés sous les auspices de la Société québécoise des ethnologues*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1983.
- Bowness, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. New York : Thames and Hudson, 1989.
- Breton, André. *Le surréalisme et la peinture : Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965*. Paris : Gallimard, 2002.
- Cahill, Holger. *American Folk Art : The Art of the Common Man, 1750-1900*. New York : The Museum of Modern Art, 1932, p. 3-28.
- Calmels-Cohen (dir. publ.). *André Breton, 42 rue Fontaine. Arts populaires, catalogue de vente publique des collections d'André Breton*. Paris : Hôtel Drouot, 14 avril 2003.

- Cardinal, Roger. *Outsider Art*. New York : Praeger, 192 p.
- Cauchon, Michel. « L'Inventaire des œuvres d'art ». *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1981.
- Champfleury. *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain. Peintres Laonnois*. Laon : Fleury et Chevergny, 1850, 50 p.
- _____. *Le Réalisme*. Paris : M. Lévy Frères, 1857.
- _____. *Chansons populaires des provinces de France*. Paris : Lécivain et Toubon, 1860.
- _____. *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris : E. Dentu, 1869.
- _____. *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet*. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- Clifford, James. *Espaces de l'art. Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- Colardelle, Michel. « Existe-t-il encore un art populaire dans les sociétés de la mondialisation ? ». In Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dirs. publ.). *L'art c'est l'art*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1999, p. 231-244.
- _____. « De la galerie de France du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille ». Colloque *Des collections pour dialoguer. Musées, identité, modernité* (Liège, 20 novembre 2001). Liège : Musée de la Vie wallonne / Cour des Mineurs, 2002, p. 91-100.
- _____. *Actes du colloque : Réinventer le musée: le Musée national des arts et traditions populaires – Centre d'ethnologie française* (Paris, 25 – 26 mars 1997). Paris : Éditions de l'École du Louvre, octobre 1999.
- Commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations. *Congrès international des arts populaires. Prague 1928*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1928, 14 p.
- Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada. Ottawa : Edmond Coutier, 1951, 596 p.
- Coquet, Michèle. « Heurts et malheurs des arts exotiques ». In Georges Roque (dir. publ.). *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 291-311.
- _____, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (dirs. publ.). *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*. Paris : Biro Éditeur / Maison des sciences de l'homme, 2005, 414 p.

- Cuisenier, Jean. *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*. Fribourg : Office du Livre, 1975, 323 p.
- _____. *French Folk Art / L'art populaire en France*. Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1979, 61 p.
- _____, et Marie-Chantal de Tricornot. *Musée national des arts et traditions populaires. Guide*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, 221 p.
- Danchin, Laurent, et Martine Lusardy (dirs. publ.). *Art outsider et folk art des collections de Chicago / Outsider art and folk art : the Chicago collections*. Paris : Halle Saint-Pierre, 1998, 229 p.
- Danto, Arthur. *Après la fin de l'art*. Paris : Seuil, 1996, 342 p.
- Davallon, Jean. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier, 2006.
- de Certeau, Michel, Dominique Julia et Jacques Revel. « La beauté du mort ». In Michel de Certeau. *La culture au pluriel*. Paris : Seuil, 1993.
- Decharme, Bruno (dir. publ.). *abcd : une collection d'art brut*. Arles : Actes Sud, 2000.
- _____, et Vincent GILLE (dirs. publ.). *À corps perdu : abcd, une collection d'art brut*. Paris : Pavillon des arts, 2004.
- Degli, Marine, et Marie Mauzé. *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*. Paris : Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2000.
- de Grosbois, Louise, Raymonde Lamothe et Lise Nantel. *Les Patenteux du Québec*. Montréal : Parti Pris, 1978.
- Delacampagne, Christian. « Le dedans et le dehors, ou les Tartares sont parmi nous ». *Figures de l'oppression*. Paris : Presses universitaires de France, 1977, p. 75-97.
- _____. « Sur l'art brut ». *Figures de l'oppression*. Paris : Presses universitaires de France, 1977, p. 123-143.
- _____. « Orient et perversion ». In Christian Delacampagne (dir. publ.). *En marge. L'Occident et ses « autres »*. Paris : Éditions Aubier Montaigne, 1978, p. 137-150.
- _____. *Outsiders : fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*. Paris : Éditions Mengès, 1989. 140 p.
- de L'Estoile, Benoît. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion, 2007.

- Derouet, Camille. « Les Réalismes en France : rupture ou rature ». *Les Réalismes 1919-1939*. Paris : Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1980, p. 196-207.
- Desdouts, Anne-Marie, et Laurier Turgeon (dirs. publ.). « Du folklore à l'ethnologie ». *Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1987, 397 p.
- Dias, Nélia. *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*. Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1991, 310 p.
- Dias, Nélia. « Une place au Louvre ». In Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dirs. publ.). *Le musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002, 592 p.
- Di Méo, Guy. « Processus de patrimonialisation et construction des territoires ». In Serge Bouffange et Pascale Moisson (dirs. publ.). *Regards sur le patrimoine industriel de Poitou-charentes et d'ailleurs. Actes du colloque Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser* (Poitiers-Châtellerauld, 12 et 13 septembre 2007). La Crèche : Geste édition, 2008. 373 p.
- Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Préf. de Denis Hollier. Tome 1 (no 1 – 7, année 1929). Paris : Jean-Michel Place, 1991, 396 p.
- Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Tome 2 (no 1 – 8, année 1930). Paris : Jean-Michel Place, 1991, 609 p.
- Dubé, Philippe, David Karel et Philippe Baylaucq. *Marcel Baril : figure énigmatique de l'art québécois*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- _____. *Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix ou l'histoire d'un pays visité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1986, 336 p.
- Dubé, Richard, et François Tremblay. *Peindre un pays, Charlevoix et ses peintres populaires*. Laprairie : Éditions Broquet, 1989, 160 p.
- Dubuffet, Jean. *Lettres à Jacques Berne, 1946-1985*. Paris : Hermann, 1991.
- _____. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris : Gallimard, 1973.
- _____. *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1967.
- _____. *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome 2. Paris : Gallimard, 1967.
- _____. *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome 3. Paris : Gallimard, 1995.

_____. *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome 4. Paris : Gallimard, 1995.

Dufrenne, Mikel. « Populaire ». In Étienne Souriau (dir. publ.). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF / Quadrige, 2004, p. 1159-1160.

Éluard, Paul. *Anthologie des écrits sur l'art*. Paris : Cercle d'Art, 1972.

Ausstellungsführer Entartete Kunst. Reproduction du guide d'exposition. s. l., 1969, 30 p.

Escande, Yolaine, et Jean-Marie Schaeffer (dirs. publ.). *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Éditions You-Feng, 2003, 168 p.

Eudel, Paul. *Champfleury inédit*. Niort : L. Clouzot, 1903, 361 p.

Fabre, Daniel. « Le Manuel de Folklore français d'Arnold Van Gennep ». In Pierre Nora (dir. publ.). *Les lieux de mémoire. Les France. Traditions*. Paris : Gallimard, 1992, p. 641-675.

Fabre, Daniel (dir. publ.). *L'Europe entre culture et nation*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

Fallu, Jean-Marie. « Avant-propos ». In Cécile Gélinas. *Un art pas si bête : l'art populaire en Gaspésie*. Gaspé : Musée de la Gaspésie, 1993.

Focillon, Henri. « Introduction ». *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès international des arts populaires*. Paris : Éditions Duchartre, 1931.

Fombaron, Jean-Claude. « Promenade sur la frontière d'Alsace ». In Georges Klein, Richard Keller, Jean-Claude Fombaron. *Notre alsace à la Belle époque*. Barembach : J.-P. Gyss, 1984, 269 p.

Foucault, Michel. *The Use of Pleasure. The History of Sexuality: Volume Two*. Londres : Penguin, 1992.

Francastel, Pierre. « Esthétique et ethnologie ». In Jean Poirier et al. *Ethnologie générale*. Paris : Éditions Gallimard, 1968, p. 1706-1729.

Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939). Feuillet de l'exposition (Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 11 février – 17 mai 2009). Paris : Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2009.

Gagnon, François-Marc et al. *Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve / Arthur Villeneuve's Quebec chronicles*. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1972.

Galipeau, Pascale. *Les Paradis du monde*. Hull : Musée canadien des civilisations, 1995.

- Galouchko, Ksenia. « 3rd Art Biennale Imports Unknown World ». *The Moscow Times*, 22 septembre 2009.
- Gauvreau, Jean-Marie. *Artisans du Québec*. Trois-Rivières / Montréal : Éditions du Bien Public / Éditions Beauchemin, 1940, 224 p.
- _____. *L'artisanat du Québec*. Ottawa : Société royale du Canada, 1949.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon, 1998, 271 p.
- Genest, Bernard. « La tradition orale et les savoirs artisanaux ». *Traité de la culture*. Québec : Éditions de l'IQRC, 2002.
- Glassie, Henry. *The Spirit of Folk Art. The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*. New York : International Museum of Folk Art, 1989.
- Glazer, Mark. *Cultural Anthropology*. Texas : McAllen, 1994.
- Gorgus, Nina. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, 416 p.
- Grognet, Fabrice. « Ethnology. A science on Display ». In Bettina Messias Carbonell (dir. publ.). *Museum Studies : An Anthology of Contexts*. Malden : Blackwell Publishing, 2004, p. 175-180.
- Guibal, Jean. *Propositions pour le renouveau du Musée National des Arts et Traditions Populaires : des arts et traditions populaires aux cultures et sociétés de la France*. Paris : Musée national des arts et traditions populaires, 1992, 58 p.
- Harper, John Russell. *L'art populaire : l'art naïf au Canada / People's Art : Naïve Art in Canada*. Ottawa : Galerie nationale du Canada pour la Corporation des musées nationaux du Canada, 1973, 167 p.
- _____, Joan Murray, Ralph et Patricia Price. *'twas ever thus. A sélection of Eastern Canadian Folk Art*. Toronto : M. F. Feheley Publishers, 1979.
- Hazan-Brunet, Nathalie, et Ada Ackerman (dirs. publ.). *Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*. Paris : Musée d'art et d'histoire du Judaïsme / Skira Flammarion, 2009, 271 p.
- Heinich, Nathalie. *Être artiste. Les Transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck, 1996.
- Hill, Charles C. *Peinture canadienne des années trente*. Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1975.
- Hollier, Denis. « La valeur d'usage de l'impossible. Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie. Tome 1. Paris : Jean-Michel Place, 1991, p.VII-XXXIV.

Houze, Martine. *Art populaire. Curiosités*. Paris, Drouot-Richelieu, 3 juin 2008, 46 p.

_____. *Art populaire. Curiosités*. Paris, Drouot-Richelieu, 18 mars 2009, 79 p.

Humbert, Jacqueline (dir. publ.). *Musée rural des arts populaires. En hommage à Raymond Humbert : ses amis et leurs passions*. Laduz, Musée rural des arts populaires, 1992.

Jacknis, Ira. « Franz Boas and exhibits : On the limitations of the museum method of Anthropology ». In George Stocking (dir. publ.). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, p. 75-111.

Janis, Sidney. *They Taught Themselves : American Primitive Painters of the 20th Century*. Préf. d'Alfred Barr. New York : Dial Press, 1942.

Jouannais, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres : I would prefer not to*. Paris : Hazan, 1997, 156 p.

Jouve, Jean-Pierre, Claude Prévost et Clovis Prévost. *Le Palais Idéal du Facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*. Hédouville : Arie Éditions, 1994.

Kallir, Jane. *Parallel Vision II. « Outsider » and « Insider » Art Today*. Feuillet d'exposition (New York, Galerie St. Etienne, 5 avril – 26 mai 2006). New York : Galerie St. Etienne, 2006.

_____. *They Taught Themselves. American Self-Taught Painters Between the World Wars*. Feuillet d'exposition (New York, Galerie St. Etienne, 7 janvier – 14 mars 2009). New York : Galerie St. Etienne, 2009.

Kandinsky, Wassily. *Regards sur le passé et autres textes : 1912-1922*. Paris : Hermann, 1974.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin, 1965.

Kantor, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology, 2002.

Klein, Georges. *Le Musée Alsacien de Strasbourg*. Strasbourg : Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, s. d., 166 p.

Kluser, Bernd, et Katharina Hegewisch (dirs.). *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris : Édition du regard, 1998, 423 p.

La beauté insensée. Collection Prinzhorn, Université de Heidelberg 1890-1920, catalogue d'exposition (14 octobre 1995 – 28 janvier 1996, Charleroi, Palais des Beaux-Arts). Charleroi : Palais des beaux-arts, 1995, 441 p.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

Latour, Thérèse, et Denis Vaugeois. *Trésors d'art populaire québécois / Folk Art Treasures of Québec*. Québec : ministère des Affaires Culturelles, 1980, 51 p. (non paginé).

La tradition en Poitou et Charentes. 1^{er} Congrès d'ethnographie nationale et d'art populaire de la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire à Niort en 1896. Paris : Librairie de la Tradition nationale, 1897, 479 p.

La tradition au Pays Basque. Ethnographie, folk-lore, Art populaire, histoire, hagiographie. 2^e congrès de la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire à Saint-Jean-de-Luz en 1897. Paris : Librairie de la Tradition nationale, 1899, 598 p.

La tradition au Pays Normand. 3^e congrès de la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire à Honfleur en 1898. Paris : Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire.

Lecotté, Roger, et Jacques Dubois. *Témoins de la vie quotidienne dans les musées de province*. Préface : Maurice Genevoix. Photographie : Robert Doisneau. Paris, Crédit Lyonnais, 1971, 185 p.

Leiris, Michel. *C'est-à-dire*. Entretien avec Jean Jamin et Sally Price. Paris : Jean-Michel Place, 1992.

Leroi-Gourhan, André. *Le Geste et la Parole*. Paris, 1965.

Les Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale. Paris : Gallimard, octobre 1947, 24 p.

Longhauser, Elsa (dir. publ.) et Harald Szeemann. *Self-taught artists of the 20th century. An American Anthology*. New York : Museum of American Folk Art, 1998, 256 p.

Maget, Marcel. « Problème d'ethnographie européenne ». In Jean Poirier *et al.* *Ethnologie générale*. Paris : Gallimard, 1968.

Malausséna, Katia. p. 471.

Malraux, André. *Les voix du silence*. Paris : La Galerie de la Pléiade, 1953.

Martin, Jean-Hubert. « Le musée, sanctuaire laïc ou religieux ». In Yves Le Fur et Jean-Hubert Martin (dirs. publ.). *La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 12 octobre 1999 – 24 janvier 2000). Paris : Réunion des musées nationaux, 1999.

_____. « L'art au large ». In Valérie Rousseau (dir. publ.). *Indiscipline et marginalité. Actes du colloque*. Montréal : Société des arts indisciplinés, 2003, p. 33-38.

- Mauss, Marcel. « Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques ». Paris : Musée d'ethnographie du Trocadéro / Mission Dakar-Djibouti, 1931.
- McKendry, Blake. *A dictionary of folk artists in Canada from the 17th century to the present*. Elginburg : Blake McKendry Ltd., 1988, 287 p.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Macula, 1998.
- Miron, Gaston. « Robert-Lionel Séguin, historien de l'identité et de l'appartenance ». In René Bouchard (dir. publ.). *La vie quotidienne au Québec : histoire, métiers, techniques et traditions : mélanges à la mémoire de Robert-Lionel Séguin*. Sillery : PUQ, 1983, 395 p.
- Montpetit, Raymond. « Avant-propos. Des œuvres et des créations hors pair ». In Valérie Rousseau, Jean Simard et Sarah Lombardi. *Chassé-croisé : art populaire et indisciplinés*. Montréal : Société des arts indisciplinés, 2002, p. 5.
- Montpied, Bruno. « Formes pures de l'émerveillement ». In Roland Nicoux et Daniel Delprato (dirs. publ.). *Masgot, l'œuvre énigmatique de François Michaud*. St-Léonard-de-Noblat : Éditions Lucien Souny, 1993, p. 51-62.
- Musées nationaux du Canada. *Rapport annuel*. Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1979-1980.
- Musées nationaux du Canada. « Recherches 1971-72 ». 4^e *Rapport annuel*. Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1^{er} avril 1971 – 31 mars 1972.
- Nel, Noël. « Voyage dans l'art populaire ». *De la collection Selz-Taillandier à la figuration libératrice*. La Ferté-sous-Jouarre : Éditions Geda, 2004.
- Novalis. *Le Monde doit être romantisé*. Introduction de Olivier Schefer. Paris : Éditions Allia, 2002.
- Nouss, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Textuel, 2005. 192 p.
- Oldenburg, Claes, et Emmett Williams (dirs. publ.). *Store Days : Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*. New York : Something Else Press, 1967, p. 39-42.
- Pagé, Suzanne (dir. publ.). *Les Singuliers de l'art : des inspirés aux habitants paysagistes*. Paris : Arc 2 / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1978, non paginé.
- Palardy, Jean. *Les meubles anciens du Québec*. Montréal : Pierre Tisseyre, 1971.
- Paris, Gaston. « Discours prononcé à la Sorbonne le 24 mars 1895 ». *La tradition en Poitou et Charentes*. Paris : Librairie de la Tradition nationale, 1897, p. iii- xviii.

- Parkin, Jeanne. *Proposal to Imperial Oil Limited regarding an exhibition of Canadian Folk Art*. En coll. avec The National Museum of Man. Ottawa : National Museums of Canada, 28 février 1980.
- Paulhan, Jean. *Guide d'un petit voyage en Suisse*. Paris : Gallimard, 1947.
- Peiry, Lucienne. *L'Art Brut*. Paris : Flammarion, 1997.
- Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs, curieux. Paris-Venise, XVIe – XIIIe siècles*. Paris : Gallimard, 1987.
- Poulot, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte, 1995, 122 p.
- _____. *Patrimoine et Musée. L'institution de la culture*. Paris : Hachette Supérieur, 2001, 223 p.
- _____. *Une histoire des musées de France. XVIIIe – XXe siècle*. Paris : La Découverte, 2005, 197 p.
- Price, Sally. *Arts primitifs, regards civilisés*. Chicago : The University of Chicago, 1989.
- Prinzhorn, Hans. *Expression de la Folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. Paris : Gallimard, 1984.
- Ragon, Michel. « Fabuleuse collection ». *La Fabuloserie*. Biarritz : La Fabuloserie, 1993.
- Riegl, Alois. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation (Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik)*. Préf. de Hubert Damisch. Paris : Hazan, 1992.
- Riff, Adolphe. *L'art populaire en Alsace*. Strasbourg : A. & F. Kahn, 1921, 15 p.
- _____. *L'art populaire et l'artisanat rural en Alsace*. Strasbourg : Édition Librairie Oberlin, 1945, 15 p.
- Rimbaud, Arthur. « Délires II. Alchimie du verbe ». *Une saison en enfer*. Paris : J. Corti, 1987 (1873).
- Rivière, Georges Henri. « Musée des Beaux-Arts ou musées d'Ethnographie ». In Pierre d'Esperel et Georges Hilaire (dirs. publ.). *Musées*. Paris : Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts XIII, 1931, p. 278-282.
- _____. « À Monsieur le directeur des Musées de France ». *Bretagne : art populaire. Ethnographie régionale*. Paris : Musée national des arts et traditions populaires, 1951, p. V-XXII.
- _____, et André Desvallées. *Arts populaires des pays de France*. Tome 1. Paris : Joël Cuénot, 1975, 205 p.

- _____, et Denise Glück. *Arts populaires des pays de France : Arts appliqués. Motifs et styles*. Tome 2. Paris : Joël Cuénot, 1976.
- Rubin, William (dir. publ.). *Primitivist » in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*. New York : Museum of Modern Art, 1984, 343 p.
- Saint-Pierre, Angéline. *Médard Bourgault, sculpteur*. Montréal : Fides, 139 p.
- Saint-Pierre, Diane. *La Politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement ? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*. Saint-Nicolas : Les Presses de l'Université Laval, 2003.
- Sanchez, Serge. *François Augiéras. Le dernier primitif*. Paris : Grasset, 2006.
- Schapiro, Meyer. « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté ». *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982, p. 273-328.
- Segalen, Martine. *Vie d'un musée. 1937-2005*. Paris : Stock, 2005, 352 p.
- Severi, Carlos. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris : Rue d'Ulm / Musée du Quai Branly, 2007, 370 p.
- Shapiro, Roberta. « Qu'est-ce que l'artification ». XVII^e Congrès de l'AISLF sur « L'individu social ». Tours : Comité de recherche 18 en sociologie de l'art, juillet 2004.
- Shusterman, Richard. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Minuit, 1991.
- Simard, Jean. *Le Québec pour terrain. Itinéraire d'un missionnaire du patrimoine religieux*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- _____, Bernard Genest, Francine Labonté et René Bouchard. *Pour passer le temps : artistes populaires du Québec*. Québec : ministère des Affaires Culturelles, 1985, 186 p.
- Smith, Jori. *Charlevoix County, 1930*. Manotick : Penumbra Press, 1998, 94 p.
- Spamer, Adolf. *Hessische Volkskunst*. Jena : Diederichs, 1939.
- Storr, Robert. « Martin Ramirez ». *Martin Ramirez*. Seattle / New York : Marquand Books / American Folk Art Museum, 2007.
- Storr, Robert. « Introduction. Mindscapes, landscapes, and labyrinths ». In Brooke Davis Anderson (dir. publ.). *Martin Ramirez*, Seattle / New York : Marquand Books / American Folk Art Museum, 2007, p. 13-17.
- Szeemann, Harald. *Écrire les expositions*. Bruxelles : La lettre volée, 1996, 158 p.

- Théberge, Pierre, Mayo Graham et Kitty Scott. *L'arche de Noé*. Ottawa : Musée des beaux-arts, 2004.
- Thévoz, Michel. *L'art brut*. Genève : Skira, 1981.
- _____. *Neuve Invention. Œuvres apparentées à l'Art Brut*. Lausanne : Collection de l'Art Brut, 1988.
- _____. *Collection de l'Art Brut, Lausanne*. Zurich : Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001.
- _____. « Plaidoyer pour une ethnographie absolue ». Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dirs. publ.). *Le musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), 2002, p. 235-248.
- Thiesse, Anne-Marie. *La Création des identités nationales. Europe (XVIIIe-XXe siècle)*. Paris : Seuil, 1999, 320 p.
- Tilney, Philip. *L'Éden, côté jardin. L'art populaire canadien en plein air*. Gatineau, Musée canadien des civilisations, 1999, 130 p.
- Trépanier, Esther. *Peinture et modernité au Québec (1919-1939)*. Québec : Nota Bene, 1998, 395 p.
- Tuchman, Maurice (dir. publ.). *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art / Princeton University Press, 1992.
- Van Gennep, Arnold. « Chapitre 2 », *Le folklore*. Paris : Stock, 1924.
- _____. *Manuel de folklore français contemporain. Tome III : Questionnaires – Provinces et pays – Bibliographie méthodique*. Paris : Picard Éditeur, 1937.
- _____. *Manuel de folklore français contemporain. Tome IV : Bibliographie méthodique, index des noms d'auteurs, index par provinces*. Paris : Picard Éditeur, 1938.
- Varnedoe, Kirk, et Adam Gopnik. *High and Low : Modern Art and Popular Culture*. New York : Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, 1990, 460 p.
- Vollerin, Alain. *Histoire des biennales d'art contemporain de Lyon*. Lyon : Mémoire des arts, 2003.
- Warlick, M. E. *Max Ernst and alchemy : a magician in search of myth*. Austin : University of Texas Press, 2001, 309 p.
- Wolf, Laurent. « L'art occidental à l'épreuve des autres cultures ». *Le Temps* (Genève), 2001.

Yankel, Jacques. « Mon ami Raymond ». In Jacqueline Humbert (dir. publ.). *Musée rural des arts populaires. En hommage à Raymond Humbert : ses amis et leurs passions*. Laduz, Musée rural des arts populaires, 1992.

_____. « Des peintures dites naïves... ». In Jacqueline Humbert (dir. publ.). *Musée rural des arts populaires. En hommage à Raymond Humbert : ses amis et leurs passions*. Laduz : Musée rural des arts populaires, 1992.

3. Périodiques, bulletins et encyclopédies

Albert, Charles. « Poteries Savoyardes ». *La Revue de l'art pour tous*, no 23 (juin 1905), p. 169-200.

Baudez, Claude-François; Jean-Hubert Martin et Louis Perrois. « Ethnoesthétique et mondialisation ». *Le Monde*, 7 novembre 1996, p. 18.

Beirnaert, Louis. « Compte rendu. *Manuel de folklore français contemporain* ». *Études*, no 12 (octobre 1949), p. 127-128.

Bell, Michael. « Compte-rendu critique de John Russell Harper. L'art populaire : l'art naïf au Canada / People's Art : Naive Art in Canada ». *Queen's Quaterly*, vol. 82, no 3 (automne 1975).

Bergeron, Yves. « Robert-Lionel Séguin (1920-1982) : une triple trajectoire ». *Ethnologies*, vol. 26, no 2 (2004), p. 107-138.

_____. « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l'autre au soi ». *Rabaska. Revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 3, 2005, p. 7-30.

Bombardier, Denise. « L'attrait du minoritaire ». *Le Devoir*, 11 et 12 octobre 2008.

Breton, André. « L'art des fous, la clef des champs ». *Les Cahiers de la Pléiade*. Paris : Gallimard, no 6 (automne 1948 – hiver 1949).

Brock, Maurice. « Warburg ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.

Bulletin de la Société du Musée départemental d'ethnographie et d'art populaire du Bas-Limousin, Limousin, Tulle (nos 1 à 20, entre 1900 et 1904).

« Canadian folk art collection a boon for National Museum ». *The Globe and Mail*, 16 janvier 1980.

Carpentier, Paul. « Programme Franco-Roman ». *Canadian Center for Folk Culture Studies. Annual Review* 1974, no 12 (1975).

- Condroyer, Emile. *Journal* (France), no 35 (1^{er} décembre 1932).
- « Conversation Michel Colardelle / Philippe Foulquié ». *Magazine. Friche La Belle de Mai* (section « Ce qui s'invente ici »), avril 2007.
- Courtas, Raymonde, et François-A. Isambert. « Ethnologues et sociologues aux prises avec la notion de populaire ». *La Maison-Dieu*, vol. 122, 1975, p. 20-42.
- Cuisenier, Jean. « Art populaire ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.
- Damisch, Hubert. « Art brut ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.
- _____. « Jean Dubuffet ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.
- de Geoffroy, Louis. « Le Salon de 1850 ». *Revue des Deux Mondes*, mars 1851.
- Désveaux, Emmanuel. « Le musée du quai Branly rejette Darwin ». *Le Monde*, mardi 19 mars 2002.
- Dezarrois, André. « Le premier Congrès International des arts populaires à Prague ». *La revue de l'art ancien et moderne*, 32^e année, no 300 (novembre 1928).
- Dubé, Philippe. « Questions d'un Huron sur le quai Branly ». In *Médium. Transmettre pour innover*, no 1 (automne 2004), p. 61-72.
- Dubuffet, Jean. *L'Art Brut*. Lausanne : Collection de l'Art Brut, no 10 (1977).
- Dufournet, Paul. « L'Art religieux populaire et le folklore en savoie. Les Croix de bois avec les instruments de la Passion en Haute-Maurienne ». *Les Alpes*, mai 1936, p. 107-112.
- Fabre, Daniel. « L'effet Catlin ». *Gradhiva*, no 3 (2006), p. 54-75.
- Fangeat, Jean. « L'art populaire savoyard aura-t-il son musée ? ». *Savoyard de Paris*, 31 octobre 1936.
- Febvre, Lucien. *Les Cahiers de Radio-Paris. Conférences données dans l'auditorium du Poste National Radio-Paris*, 9^e année, no 5 (15 mai 1938).
- Fohr, Robert. « Musée ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.
- Freed, Dale Anne. « Primitive culture. Perspective on the Canadian folk art tradition ». *Homes Spring*, 1984.
- Freeman, Barbara. « Alfonso Ossorio, Jean Dubuffet and Art Brut in America ». *Raw Vision*, no 17 (hiver 1997).
- Gagnon, François-Marc. « L'art des petites gens/The Art of the Little People ». *Vie des arts*, vol. 18, no 74 (printemps 1974), p. 56-60 et p. 100-101.

- Gendreau, Andrée. « Regards croisés : la collection du musée de la civilisation ». *Ethnologies*, vol. 24, no 2 (2002), p. 107-124.
- George, Waldemar. « La plus grande mystification du siècle. L'art des malades mentaux ». *Le peintre*, no 13 (15 octobre 1950).
- Gillison, Gillian. « L'anthropologie psychanalytique. Un paradigme marginal ». *L'Homme*, vol. 39, no 149 (1999), p. 43-52.
- Grognet, Fabrice. « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? ». *Gradhiva*, no 2 (2005).
- « Heart and soul : art with no sacred cows ». *The Ottawa Citizen*, 26 juin 2008.
- Heinich, Nathalie, et Pierre Verdrager. « Les valeurs scientifiques au travail ». *Sociologie et sociétés*, vol. 38, no 2 (2006), p. 209-241.
- Inglis, Stephen. « Something out of nothing : the work of George Cockayne ». Coll. Mercure. *Canadian Center for Folk Culture Studies*, no 46 (1983).
- Labrèche, Julianne. « Poems of Love : quilts of our pioneers ». *Reader's Digest*, août 1980.
- Lajtha, Laszlo. « Les arts populaires ». *Beaux-arts*, section « Les entretiens de Royaumont sur le Régionalisme et l'art populaire », 28 juillet 1939.
- Lanne, Sophie. *L'Express*, juillet 1997.
- Lascault, Gilbert. « Musées personnels ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.
- La Tradition Nationale : Bulletin mensuel de la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire*, Paris, 1^{ère} et 2^e année, nos 1-5 (octobre 1896 à mars-avril 1897).
- Lepage, Jocelyne. « Monsieur musée s'en va ». *La Presse*, 3 janvier 2009.
- Le Pays Normand, revue mensuelle illustrée d'ethnographie et d'art populaire* (France), 1900-1902.
- Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, cahier spécial sur Jean Dubuffet, no 77 (automne 2001).
- Manley, Roger. « Separating the folk from their art ». *New Art Examiner*, vol. 19, no 1 (septembre 1991), p. 25-28.
- McKendry, Blake. « Folk Art : what is it ? ». *Queen Quarterly*, hiver 1988.
- Meyran, Régis. « Écrits, pratiques et faits. L'ethnologie sous le régime de Vichy ». *L'Homme*, no 150 (avril – juin 1999), p. 203-212.

- Minturn, Kent. « Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut ». *RES*, no 46 (automne 2004), p. 247-258.
- Montpied, Bruno. « Un triangle d'or ». *Artension*, no 6 (9 octobre 1988).
- _____. « Le musée de Laduz. L'art populaire en liberté ». *Artension*, no 26 (juillet-août 1991).
- Morgenthaler, Walter. *Adolf Wölfl*. Paris : Compagnie de l'Art Brut, no 2 (1964).
- Murray, Joan. « The Price Folk Art Collection ». *Canadian Collector*, vol. 14, no 3 (mai – juin 1979), p. 35-39.
- « Museum unveils new folk art. Western artwork is filling the gap ». *The Ottawa Journal*, 15 janvier 1980.
- Pomian, Krzysztof. « Le musée du quai Branly en questions. Entretien avec Germain Viatte ». *Le Débat*, no 108 (janvier-février 2000), non paginé.
- Porter, John. « La sculpture ancienne du Québec et la question de l'art populaire ». In John R. Porter (dir. publ.). *Questions d'art populaire*, Sainte-Foy, CÉLAT, no 2 (1984), p. 49-76.
- « Pour en finir avec les mensonges. Un entretien inédit avec Michel Foucault ». *Le Nouvel Observateur*, 21 – 27 juin 1985.
- Rivière, Georges Henri. « L'exposition d'antiquité américaines au musée des Arts décoratifs ». *Beaux-Arts*, 15 mai 1928, p. 145-147.
- _____. « Le musée d'Ethnographie du Trocadéro ». *Documents*, no 1 (avril 1929), p. 55-58.
- _____. « Les musées de folklore à l'étranger et le futur musée de folklore français des arts et traditions populaires ». *Revue de folklore français et colonial*, mai-juin 1936, p. 58-71.
- _____. « Enquêtes du Musée des arts et traditions populaires et de quelques chercheurs qui y sont associés ». *Sonderdruck aus Volkskunde*, no 3 (1958), p. 99-111.
- _____, et Suzanne Tardieu. « Méthodes et réalisations. Le nouveau Cabinet des Estampes et Dessin sur Musée des Arts et Traditions Populaires ». *Musées et collections publiques*, Paris, no 14 (janvier-mars 1958), p. 75-90.
- _____. « Le legs Georges Salles : au Musée des arts et traditions populaires ». *La Revue du Louvre et des musées de France*, 18^e année, no 2 (1968), p. 85-93.
- _____. « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts ». Republié dans la revue *Gradhiva*, no 33 (2003), p. 67-68.

- Riff, Adolphe (dir. publ.). *L'Art populaire en France. Recueil d'études*, Paris / Strasbourg, Istra, 6 vol., 1929-1935.
- _____. *Artisans et paysans de France. Recueil d'études d'art populaire*, Strasbourg, F.-X. Leroux, 3 vol., 1946-1948.
- _____. *Art populaire de France. Recueil d'études*, Paris / Strasbourg, Istra, 1960, 1963, 1966, 1969.
- Rochat-Cenise. « Dans Bessans enseveli sous la neige les vieilles traditions d'art se perpétuent ». *Le Journal*, 24 février 1931.
- Roy, Carmen. « Présentation du Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle ». *Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle (CCECT)*, no 7 (1973).
- Ryman, Rochelle. « Ralph Price, MD, Canadiana Collector ». *Physician's Management Manuals*, juillet 1983.
- Saint-Germier, Pierre. « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». *Tracés*, no 17 (novembre 2009).
- Sébillot, Paul. « Ustensiles et bibelots populaires ». *Revue des Traditions populaires* (Paris), tome III, 1888.
- Séguin, Robert-Lionel. « L'art populaire québécois et les objets domestiques. *Québec histoire*, vol. 2, no 1 (automne 1972), p. 55-58.
- _____. *Le Jour* (Ville Saint-Laurent), 13 février 1976.
- Simard, Jean. « Définition de l'art populaire, ou analyse de la construction d'un concept ». In John R. Porter (dir. publ.). *Questions d'art populaire*, Sainte-Foy, CÉLAT, no 2 (1984), p. 7-43.
- Taylor, Kate. « Debt Problem Has Museum Scrambling ». *New York Times*, 9 août 2010, p. C1.
- Taylor, Jr., William E. « Foreword ». In Carmen Roy. « Introduction ». *Canadian Center for Folk Culture Studies. Annual Review 1973*, Ottawa, Musée national de l'Homme, no 9 (1974).
- Théberge, Pierre, et Greg Curnoe. *The Review of the Association for the Documentation of Neglected Aspects of the Culture of Canada / La revue de l'association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*, vol. 1, no. 1 (décembre 1974).
- _____. « Patterson's Tins in Czechoslovakia ». *Artscanada*, vol. 26, no 6 (décembre 1969), p. 22-23.

- « The Douanier Rousseau Tradition in French Canada ». *The Art News*, no 10 (4 décembre 1937).
- Thévoz, Michel. « Jean Dubuffet. Culture et Subversion », *La Gazette de Lausanne*, 10 août 1968.
- Tilney, Philip. « Artifacts from the CCFCSC Collections : sampling #1 ». *Canadian Center for Folk Culture Studies*, no 5 (mars 1973).
- Vaillat, Léandre. « Ethnographie française ». *Le Temps*, 2 février 1938.
- Vallerant, Jacques. « Georges Henri Rivière ». *Encyclopædia Universalis* (CD-ROM), 2002.
- Van Gennep, Arnold. « Les Arts populaires et décoratifs de Savoie ». *Le Savoyard de Paris*, no 52 (samedi 24 décembre 1927).
- Varille, Mathieu. *Saints de bois de la Haute-Maurienne*. Imprimerie de Commarmond et Salaz, 1924.
- Veillard, Jean-Yves. « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir ». *Terrain*, no 20 (mars 1993), p. 135-146.
- Velay-Vallantin, Catherine. « Le Congrès international de folklore de 1937 ». *Annales HSS*, no 2 (mars-avril 1999).
- Verbeeck, Eddy. « Les malheurs du Musée des arts et traditions populaires ». *La Presse*, 28 avril 1999, p. E1.
- Weber, Marielène, Bertrand Samuel-Lajeunesse, Anne-Marie Dubois. In « L'art-thérapie : expression de la folie ou thérapie par l'art ? ». *International Journal of Art Therapy*, no 1 (septembre 1997).
- Winston, Andrew S., et Gerald C. Cupchik. « The evaluation of High art and popular Art by naïve and experienced viewers ». *Visual Arts Research*, vol. 18, no 1 (printemps 1992), p. 1-14.

4. Sites Internet

- abac077. « Laduz. Musée des arts populaires ». *Site Flickr de Yahoo*, 8 juin 2008. <http://www.flickr.com/photos/9308488@N05/2589626087/in/photostream/>. Consulté le 26 octobre 2010.
- Alpozzo, Marc. « Les stratégies de pouvoir selon Michel Foucault ». *Site Lektiecriture*, 4 janvier 2008. <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/Les-strategies-de-pouvoir-selon.html>. Consulté le 15 mars 2008.

- « *Art dégénéré*, la revanche sur les nazis. À Berlin, sur l’affichage des découvertes extraordinaires ». *Site Daring to do. Quotidiano di arte, informazione culturale e spettacolo*, 9 novembre 2010.
<http://www.daringtodo.com/lang/it/2010/11/09/arte-degenerata-la-rivincita-sui-nazisti-a-berlino-in-mostra-straordinarie-scoperte/>. Consulté le 26 octobre 2010.
- « Art populaire : toujours à la mode ». *Site Dékio*, 2007.
<http://www.dekio.fr/deco/rechercher/Art-populaire>. Consulté le 1^{er} février 2008.
- « Art : Simple Masters ». *Site Time Magazine*, 9 mai 1938.
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,759613,00.html>. Consulté le 20 octobre 2007.
- Aschenbrenner, Claude. « Penser différemment la mémoire ». *Site Serial Mapper*, 24 janvier 2008. <http://www.serialmapper.com/archive/2008/01/22/penser-differemment-la-memoire.html>. Consulté le 6 février 2009.
- Barbe, Noël. « Le théâtre de George Sand ». *Site Le Portique*, nos 13-14 (2004).
<http://leportique.revues.org/index613.html>. Consulté le 1^{er} juillet 2007.
- « Base de données des collections photographiques (depuis 1880) du MuCEM (anciennement Musée national des arts et traditions populaires) ». *Base PhoCEM*. Marseille : Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (MuCEM). <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/accueil.htm>. Consulté le 1^{er} avril 2010.
- « Barbeau, Marius ». *Site L’Encyclopédie canadienne. Encyclopédie de la musique du Canada*. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/marius-barbeau>. Consulté le 10 juin 2012.
- Blanchette, Jean-François. « Nettie Covey Sharpe ». *Site du Musée canadien des civilisations*. <http://www.civilisations.ca/arts/sharpe/sharpa0f.html>. Consulté le 3 septembre 2006.
- Boulet, Gilles. « Vibrant témoignage de nos origines et de notre culture : le Musée des arts et traditions populaires du Québec ». *Site Réseau. Le Magazine de l’Université du Québec*, février 1997.
http://www.uquebec.ca/mag/mag97_02/Doss.htm. Consulté le 20 juin 2008.
- CBC News. « Conceptual artist Gerald Ferguson dies ». *Site de CBC News*, 9 octobre 2009. <http://www.cbc.ca/canada/nova-scotia/story/2009/10/09/gerald-ferguson.html>. Consulté le 17 novembre 2009.
- Chauvin, Françoise. « Arts populaires : outils anciens ». *Site Dékio*, 2007.
<http://www.dekio.fr/deco/rechercher/Art-populaire>. Consulté le 1^{er} février 2008.

Chiva, Isac. « Georges Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France ». *Site de la revue Terrain*, no 5 (octobre 1985).

<http://terrain.revues.org/document2887.html>. Consulté le 5 mars 2006.

Colardelle, Michel. « Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Étude préalable pour un projet de *délocalisation* du MNATP-CEF de Paris à Marseille ». *Site du ministère de la Culture et des Communications*, 20 octobre 1999.

www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/colardelle/intro.htm. Consulté le 7 juin 2007.

« Collections ». *Site du Musée Alsacien*. <http://www.musees-strasbourg.org/index.php?page=collections>. Consulté le 1^{er} janvier 2006.

CyberMuse. « Jori Smith ». *Site du Musée des beaux-arts du Canada*.

http://cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/search/bio_f.jsp?iartistid=5117. Consulté le 20 septembre 2009.

« Dramas about known artists-a short list and *Séraphine* ». *Site Palos Verdes. Library District*, 28 mars 2010. <http://www.pvld.mobi/movies/2010/03/dramas-about-known-artists-a-short-list-and-seraphine>. Consulté le 26 octobre 2010.

Ellenberger, Michel. « Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris. La mort n'en saura rien ». *Site ExpoRevue*, 2000.

<http://www.exporevue.com/magazine/fr/mort.html>. Consulté le 5 mai 2007.

Fabre, Daniel. « " C'est de l'art ! " : Le peuple, le primitif, l'enfant ». *Site de Gradhiva*, no 9 (2009). <http://gradhiva.revues.org/1343>. Consulté le 15 décembre 2009.

Fabre, Daniel. « Séminaire du 29 novembre 2007 : Dersou Ouzala, dernier des Gold ». *Site du LAHIC*, 2007. <http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article382>. Consulté le 23 avril 2008.

Fondation Cartier. « Communiqué de presse ». *Site de la Fondation Cartier*, juin 2001, <http://fondation.cartier.com/?p=399&linkid=399>. Consulté le 10 avril 2006.

Haupt, Dr. Gerhard, et Pat Binder (dirs. publ.). « The Platform of Thought ». *Site Universes in Universe*. <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat2/e-thought.htm>. Consulté le 26 octobre 2010.

« Histoire du Louvre, du château au musée ». *Site du Louvre*.

http://louvre.fr/llv/musee/detail_repere.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673227021&CURRENT_LL_V_PERIODE%3C%3Ecnt_id=10134198673226963&CURRENT_LL_V_CHRONOLOGIE%3C%3Ecnt_id=10134198673226610&CURRENT_LL_V_REPERE%3C%3Ecnt_id=10134198673227021&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500938&bmLocale=fr_FR. Consulté le 26 octobre 2010.

- Humbert, Jacqueline. « Raymond Humbert : sa philosophie ». *Site du Musée des Arts Populaires de Laduz*, 1988. <http://laduz.com/raymond-humbert/raymond-humbert-sa-philosophie>. Consulté le 1^{er} juin 2007.
- « Jacques Hainard ». *Site de la télévision Suisse Romande*, 16 avril 2006. <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=300003&sid=6619494>. Consulté le 15 juin 2006.
- Kallir, Jane. « Re : I'm back ». *Blogue OutsiderArt*, 15 octobre 2009.
- Lanoux, Jean-Louis, et Catherine Edelman. « Aladin et le génie de Monsieur Tout-le-monde ». *Site Animula Vagula. Rives et dérives de l'art brut*, 26 juin 2009. <http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2009/06/28/aladin-et-le-genie-de-monsieur-tout-le-monde.html>. Consulté le 30 juin 2009.
- Lanoux, Jean-Louis, et Catherine Edelman. « Adolf Wölfli est-il dans son assiette ? ». *Site Animula Vagula. Rives et dérives de l'art brut*, 17 mai 2009. <http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2009/05/17/adolf-wolfli-est-il-dans-son-assiette.html>. Consulté le 25 mai 2009.
- « L'art a-t-il une histoire ». *Site du Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées (CERPHI)*, 2006-2007. <http://cerphi.net/lec/art4.htm>. Consulté le 23 mai 2009.
- Laurière, Christine. « Paul Rivet (1876-1958). Le savant et le politique ». Thèse de doctorat. Paris, EHESS, 2006. *Site Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007. <http://nuevomundo.revues.org/3365>. Consulté le 1er mars 2010.
- « Les grands inventaires nationaux ». *Site du Ministère Culture, Communications et Condition féminine*. <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=1909#oeuvres>. Consulté le 15 février 2010.
- « L'institution de la culture et mondialisation ». *Site du LAHIC*. <http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article1>. Consulté le 24 janvier 2010.
- Martin, Jean-Hubert. « Promenades dans le dédale de l'art ». *Site du Centre Pompidou*, 8 février 2007. <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/E77D9B322FDCAF04C1257235003401FC?OpenDocument>. Consulté le 5 mai 2007.
- Montpied, Bruno. « Un autre regard, la collection permanente de la création franche s'expose ». *Site Le Poignard Subtil*, 8 juin 2010. <http://lepoignardsubtil.hautetfort.com/surrealisme/>. Consulté le 26 octobre 2010.
- Musée de Charlevoix. « Fonds Peindre un pays ». *Site du Réseau des services d'archives du Québec (RAQ)*, <http://rdaq.banq.qc.ca/>. Consulté le 15 mars 2009.

Réunion des musées nationaux. *Site du Musée national des arts et traditions populaires et du Centre d'ethnologie française*. http://www.musee-atp.fr/homes/home_id24691_u112.htm. Consulté le 10 décembre 2005.

Roth, Martin. « Collectionner ou accumuler ? À propos des musées ethnographiques et historiques régionaux en Allemagne et en France ». *Site de la revue Terrain*, no 12 (avril 1989). <http://terrain.revues.org/index3338.html>. Consulté le 31 octobre 2008.

Seddon, Max. « Jean-Hubert Martin on His Upcoming Moscow Biennale ». *Site ARTMargins*, 4 septembre 2009. <http://artmargins.com/index.php/interviews/508-jean-hubert-marti>. Consulté le 20 décembre 2009.

Ségalen, Martine. « Un regard sur le Centre d'ethnologie française ». *Site de La revue pour l'histoire du CNRS*, no 13 (novembre 2005). <http://histoire-cnrs.revues.org/index1683.html>. Consulté le 17 octobre 2008.

Simard, Jean. « L'art populaire dans la collection du Musée de la civilisation de Québec ». *Site du Journal of Canadian Studies*, vol. 29, no 1 (printemps 1994), p. 46-54. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3683/is_199404/ai_n8725523/. Consulté le 10 septembre 2005.

Thévoz, Michel. « Un antimusée ». *Site de Cassandra / HorsChamp*, 13 avril 2004. <http://www.horschamp.org/spip.php?article805>. Consulté le 24 novembre 2006.

« Trésors du quotidien ». *Site du MuCEM*. <http://www.tresorsduquotidien.culture.fr/>. Consulté le 10 juin 2007.

5. Films

Benoît, Réal. *Marius Barbeau et le folklore canadien-français*. Série « Profils et paysages ». Canada : Office nationale du film, 1959.

DOSSIER DES FIGURES

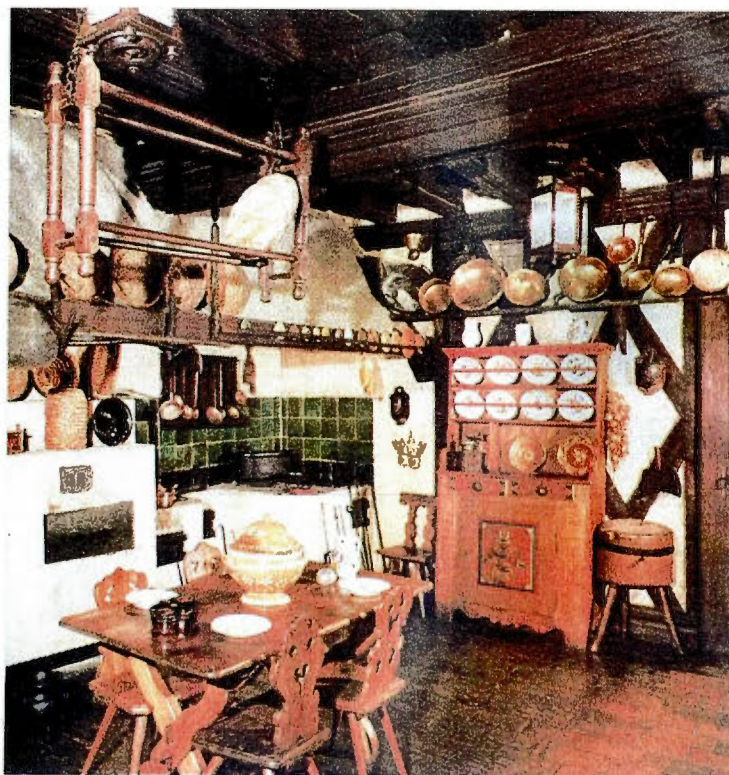


Figure 1.1 La cuisine du Musée Alsacien.



Figure 1.2 Plat creux en terre vernissée, avec rameaux fleuris et inscriptions.

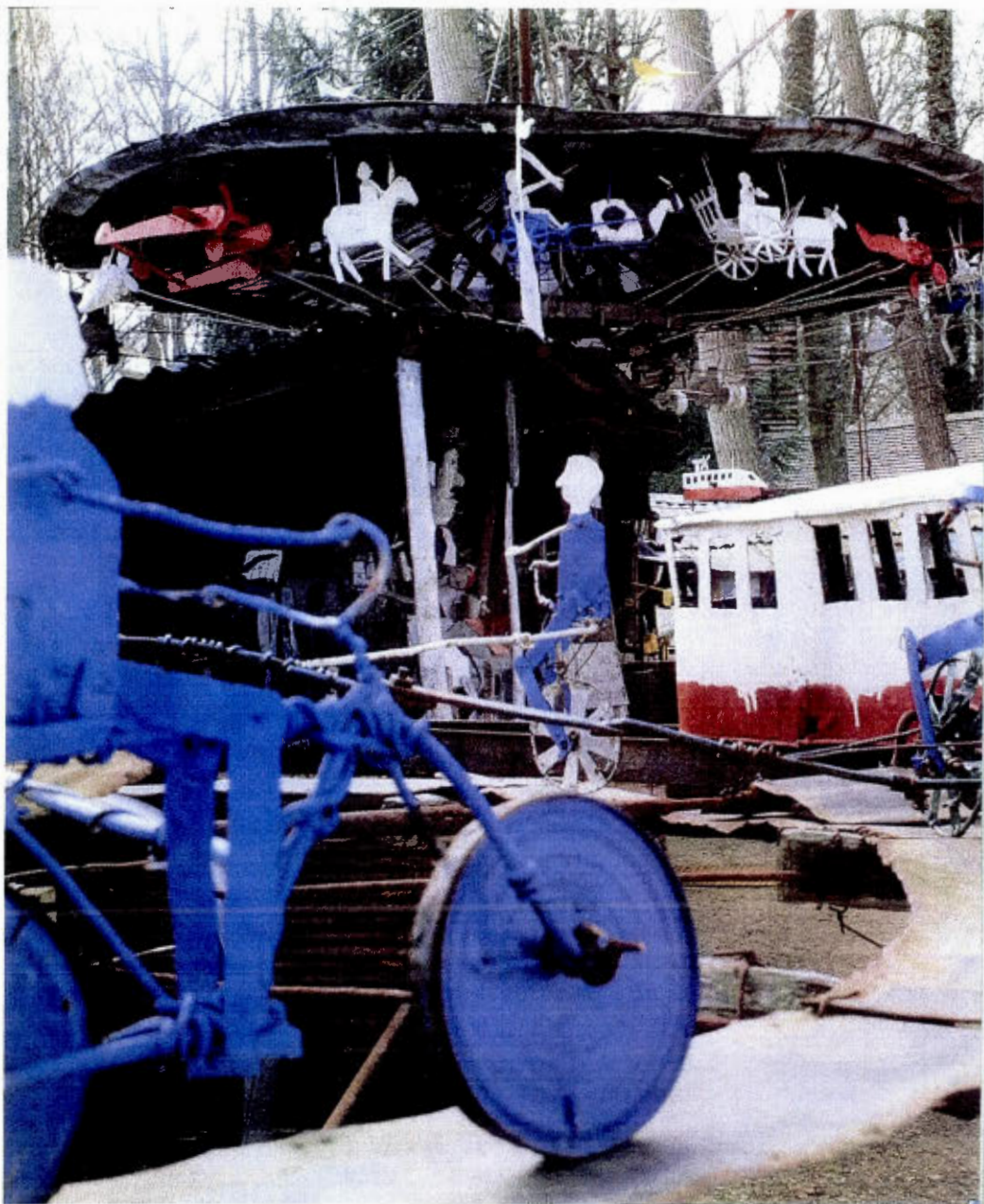


Figure 1.3 Manège de Pierre Avezard.



Figure 1.4 Salle d'exposition, La Fabuloserie.



Figure 1.5 Salle d'exposition, Musée des arts populaires de Laduz.



Figure 1.6 Salle d'exposition, Musée des arts populaires de Laduz.



Figure 1.7 Salle d'exposition, Musée des arts populaires de Laduz.



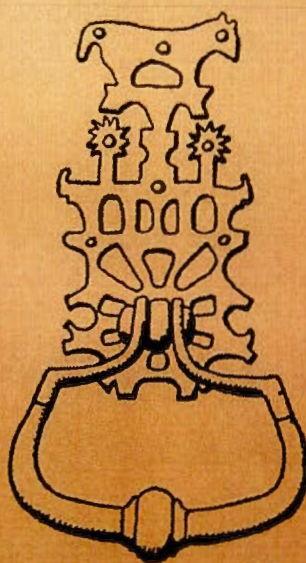
Figure 1.8 Section du dépliant du Musée de Noyers-sur-Serein.

L'ART POPULAIRE EN FRANCE



CINQUIÈME ANNÉE

1933



LIBRAIRIE ISTRA

PARIS (2^e)
24, RUE DE RICHELIEU

STRASBOURG
15, RUE DES JUIFS

Figure 1.9 *L'art populaire en France*.
Recueil d'études publié sous la direction d'Adolphe Riff.



Figure 1.10 Un des murs de l'atelier d'André Breton installé au Centre Pompidou.



Figure 1.11 Statue dédiée au vodun Gou, salle du musée d'Ethnographie du Trocadéro, fin 19^e siècle.

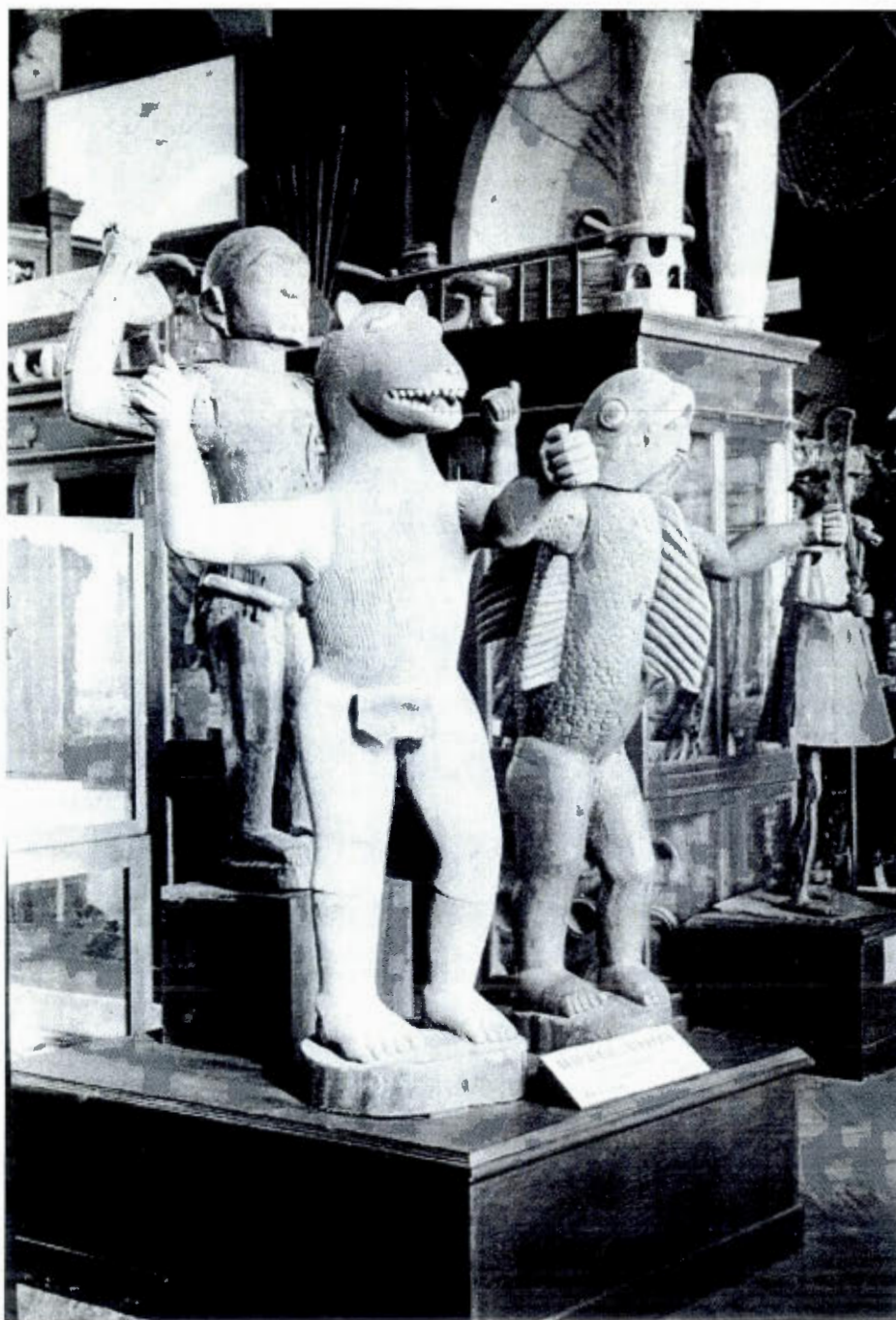


Figure 1.12 Statues dédiées aux Rois Béhanzin, Guézo, Glélé et Gou, salle du Trocadéro, 1895.

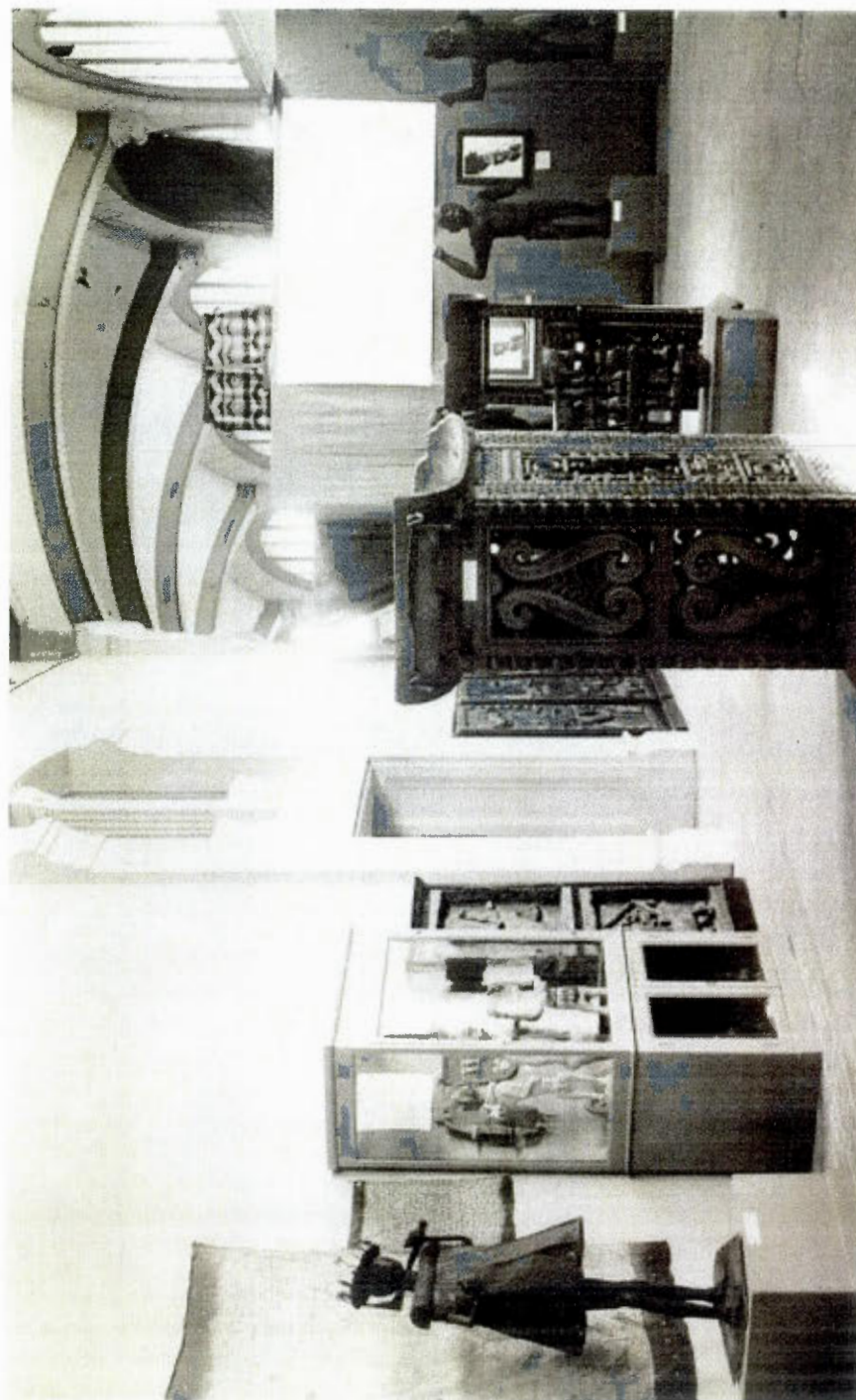
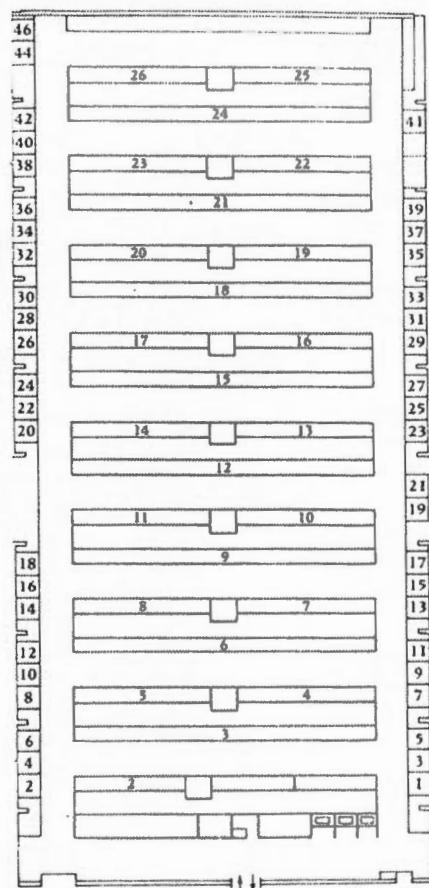


Figure 1.13 Exposition ethnographique des colonies françaises au Trocadéro, 1931.



	vitrine	alvéole
Histoire		1, 3
Linguistique		19, 21
Organisation sociale		41
Architecture rurale	1	9, 11
Techniques d'acquisition :		
cueillette, chasse, pêche	2	2, 4, 6
Transports	3	5, 7
Techniques de production :		
agriculture	4, 5, 6	8, 10, 12
élevage	7, 8, 9	14, 16, 18
Techniques de transformation	10, 11, 12	13, 15, 17
Vie domestique	13, 14, 15	20, 22, 24
Croyances et coutumes	16, 17	26, 28, 30
Costume	18	31, 33
Jeux de force et d'adresse	19, 20	32, 34, 36
Littérature		27, 29
Musique	21	35, 37, 39
Danse		23, 25
Spectacle :		
vie foraine		38, 40
cirque	22, 23	38, 40, 42
marionnettes	24	38, 40, 42
Arts populaires :		
arts graphiques	25, 26	44
arts plastiques		46

Figure 1.14 Plan et légende de la galerie d'étude du MNATP.



Figure 1.15 Galerie d'étude. Vitrine 25 :
« Arts populaires : arts graphiques. Formes et destination de l'image. »



Figure 1.16 Galerie d'étude. Vitrine 2 :
« Techniques d'acquisition : cueillette, chasse, pêche ».



Figure 1.17 Galerie d'étude. Vitrine 4 : « Techniques de production : agriculture ».



1.18 Galerie culturelle. Vitrine « Poterie de terre » et « style du mobilier traditionnel », section « Arts visuels »



Figure 1.19 Galerie culturelle. Section « Élevage ».

NOUVEAU SIÈGE ATP . MUSÉE DU GRAND PUBLIC . PROGRAMME IDÉOLOGIQUE .

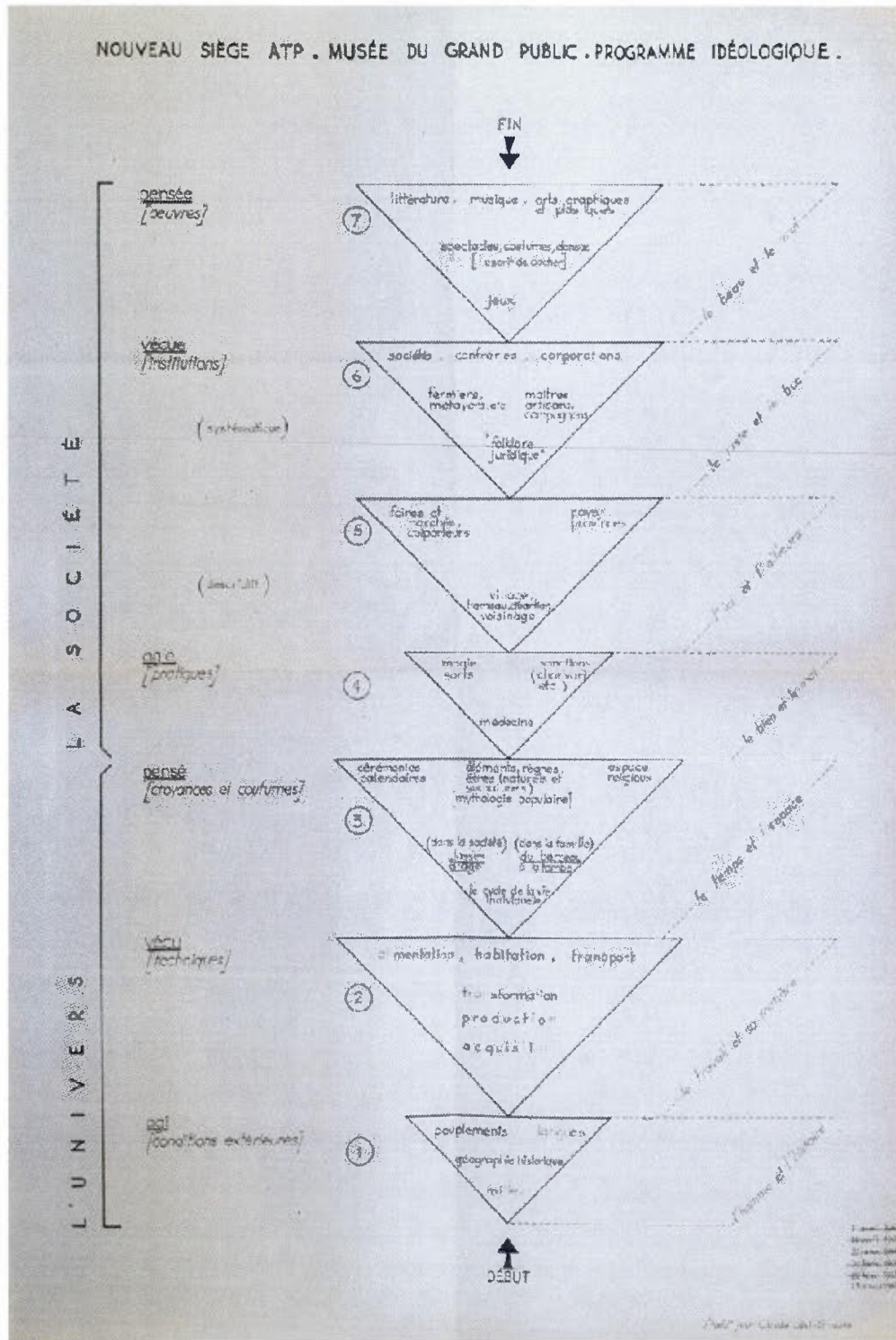


Figure 1.20 Schéma de la galerie culturelle, élaboré par Claude Lévi-Strauss.



Figure 1.21 Galerie culturelle. Section « Cueillette et chasse ».



Figure 1.22 Louis Léopold Thuiland, pichet en terre vernissée.

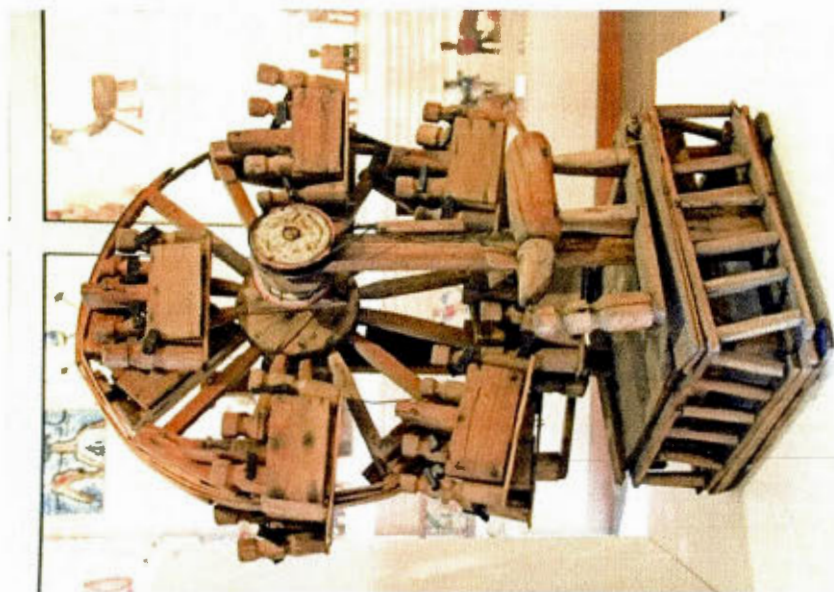
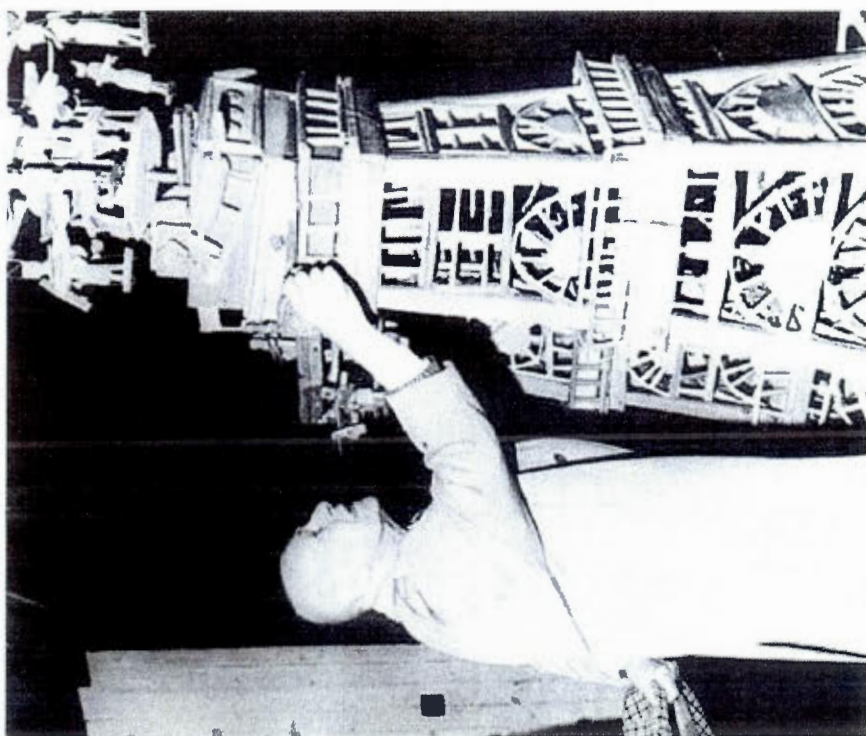


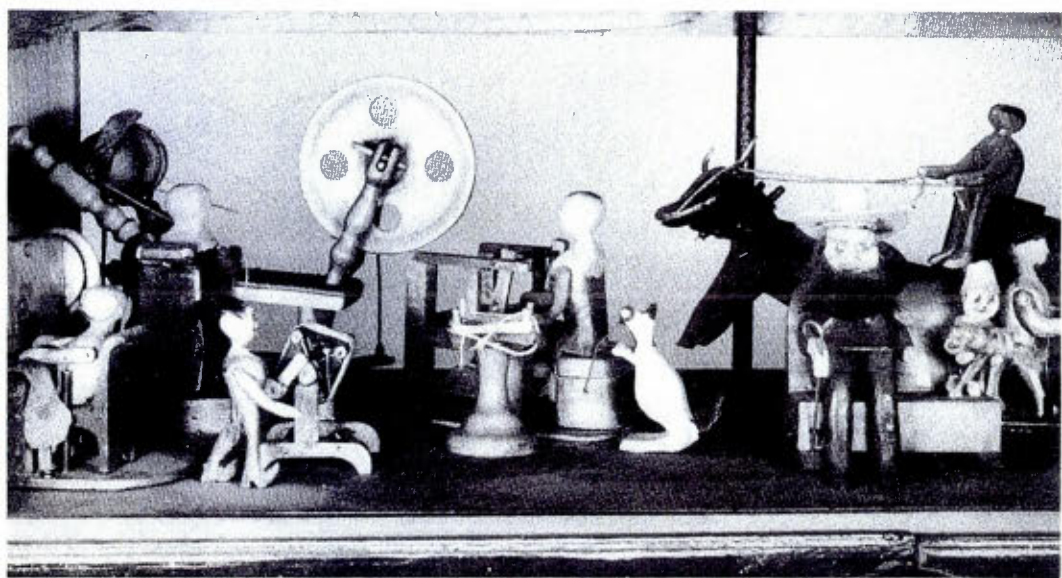
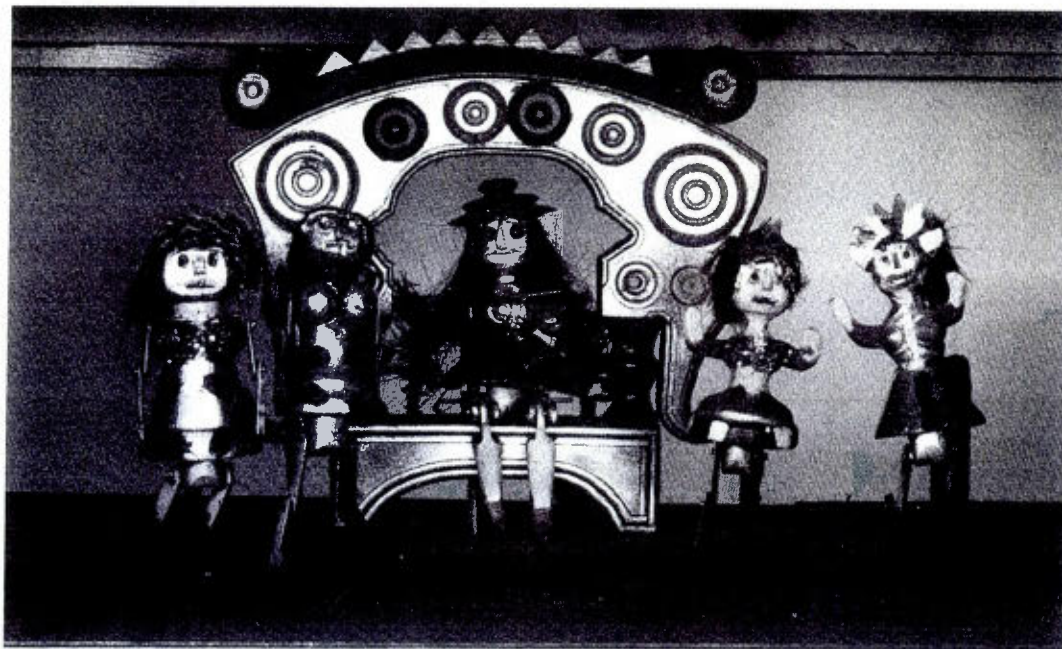
Figure 1.23 Jean Dubuffet, avec une oeuvre d'Émile Ratier, 1976, et Émile Ratier, grande roue de fête foraine.



Figure 1.24 Pierre-Innocent Guimonneau, sieur de La Forterie, soupière.
Collection MNATP.



Figure 1.25 Alphonse Grenier, boîte à musique, vers 1970. Collection MCC.



Figures 1.25 (suite) Alphonse Grenier, boîte à musique (détails).



Figure 1.26 Exposition Bill Anhang. Centre des arts Saidye Bronfman, 2001.

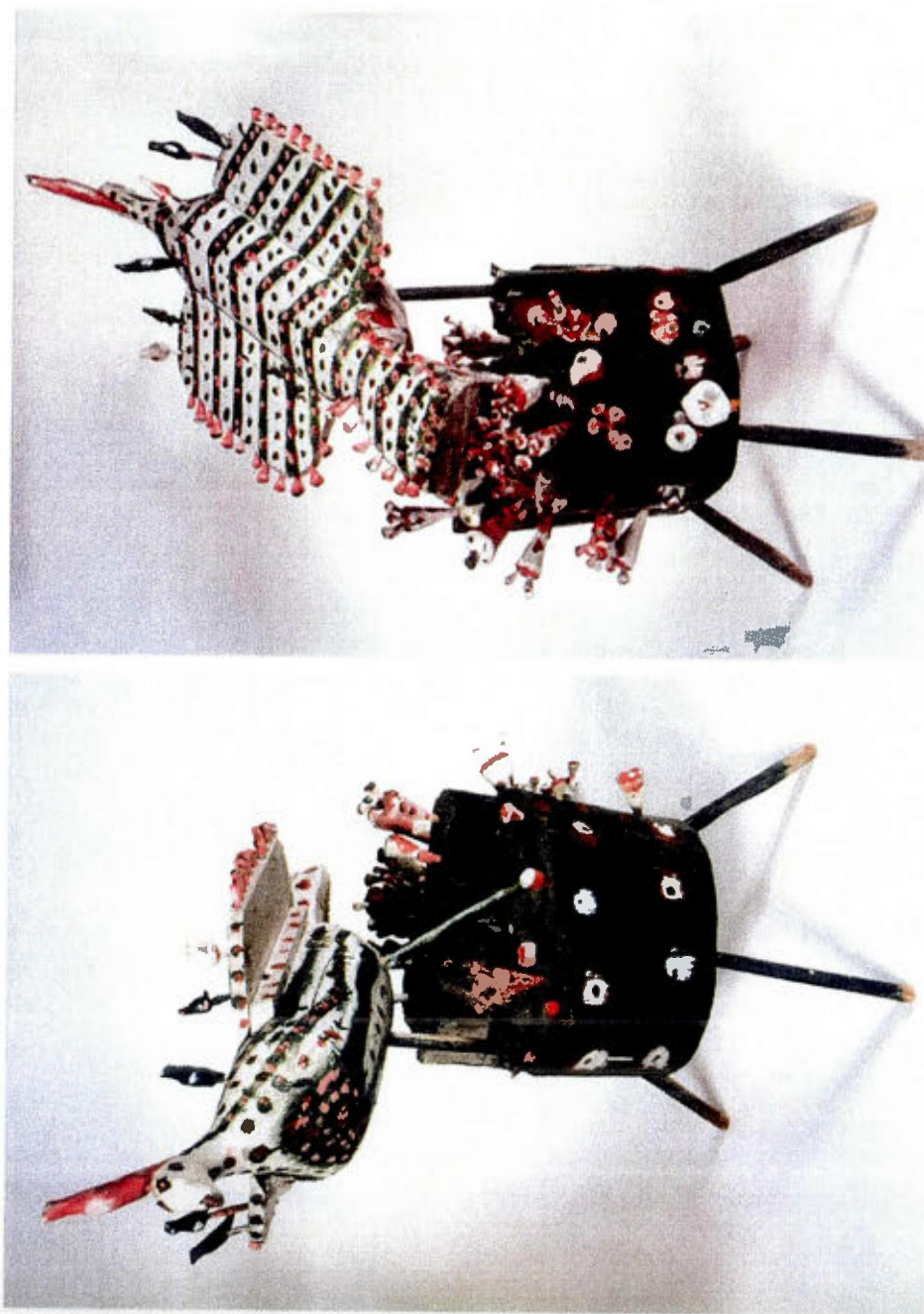


Figure 1.27 Edmond Châtigny, *Oïsean mère et sans titre*, vers 1975.

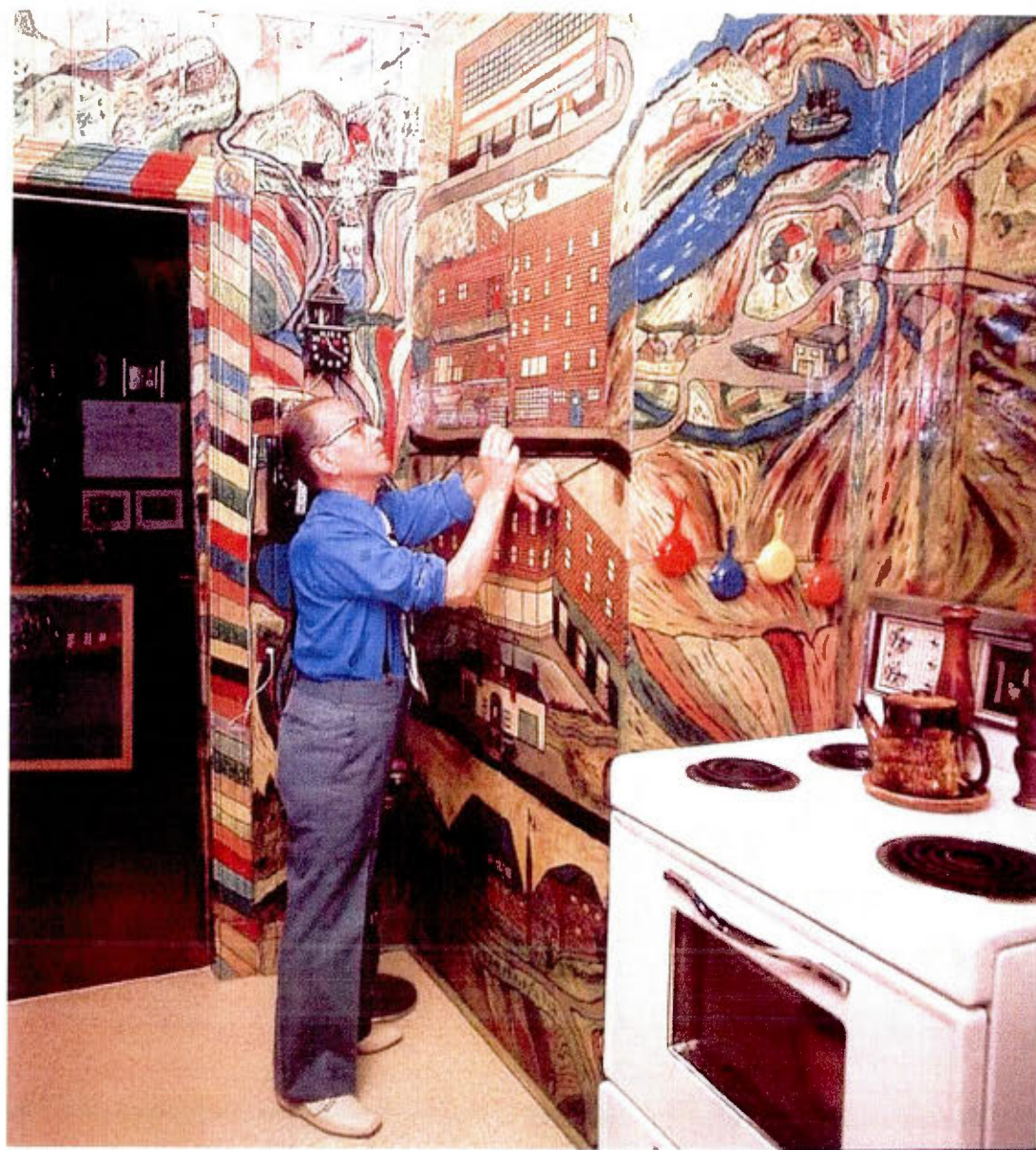


Figure 1.28 Arthur Villeneuve peignant aux murs de sa maison.



Figure 1.29 Arthème Saint-Germain, œuvres déposées au sol, 1970.



Figures 1.30 Chez Nettie Covey Sharpe : chambre aux trésors et salon.



Figure 1.31 Installations de la collection Alexander Girard au MOIFA.



Figures 1.32 Chez Nettie Covey Sharpe : grande chambre et vivoir.



Figure 1.33 Joseph Shink, sculptures.



Figure 1.34 Rosario Gauthier, *Ménagerie de bois sculpté*, 1975.

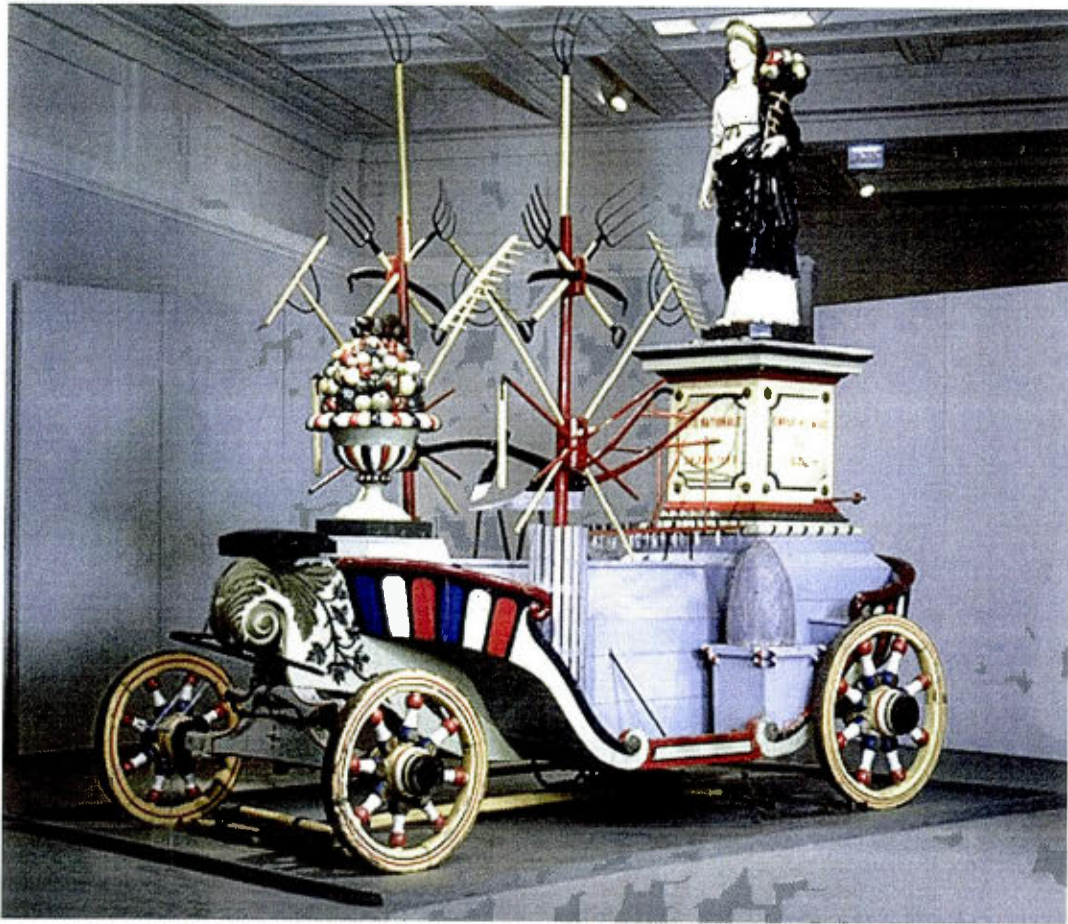


Figure 1.35 Louis Jobin, *Cérès et Le Char de l'Agriculture*, défilé de 1880 à Québec, 1880.

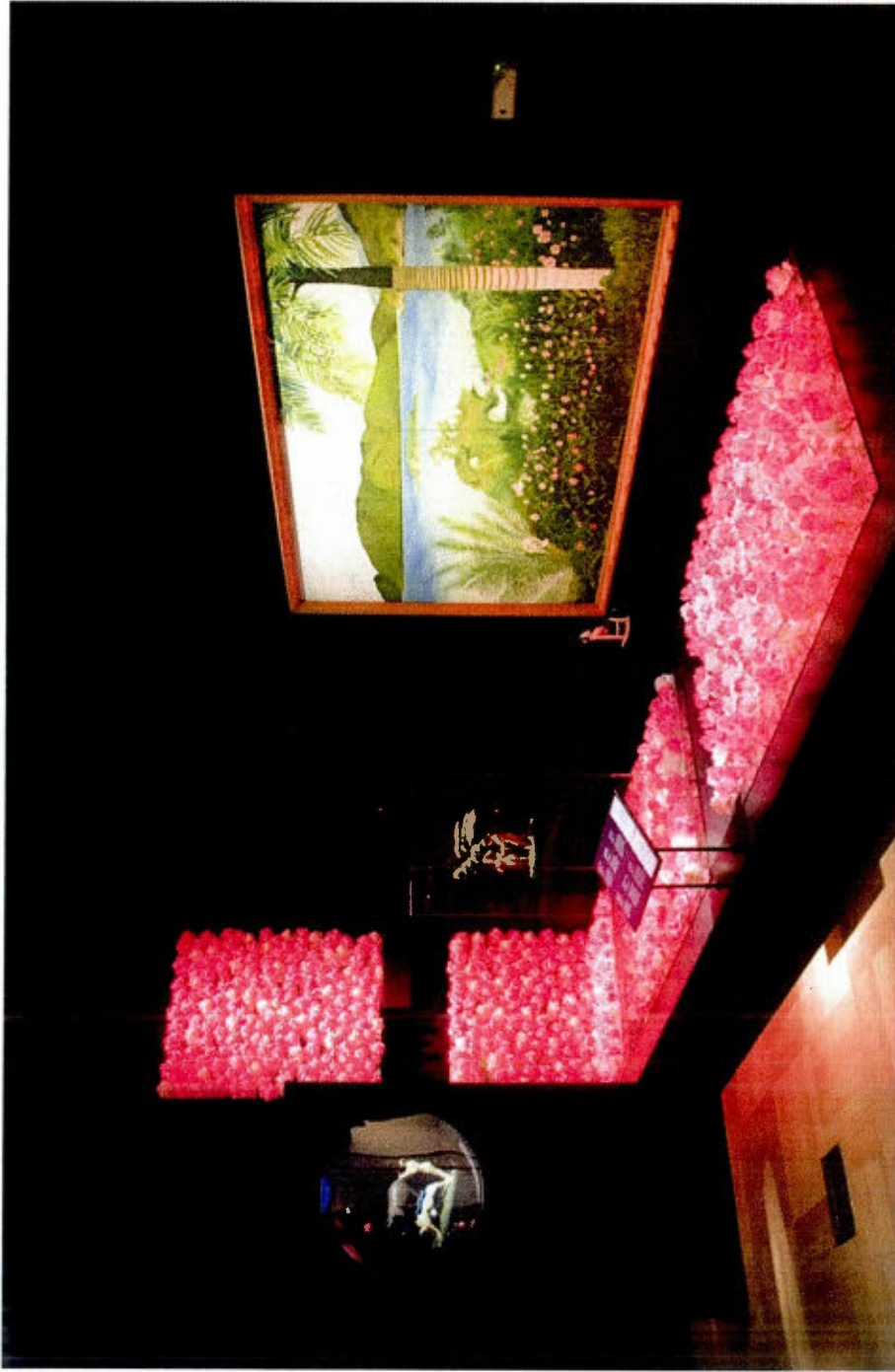


Figure 1.36 *Artefacts fous braque*, exposition au Musée de la civilisation.



Figure 1.37 *Artefacts sous braque*, exposition au Musée de la civilisation.



Figure 1.38 Œuvres de Collins Eisenhauer, dans l'exposition *L'Éden, côté jardin* au Musée canadien des civilisations.

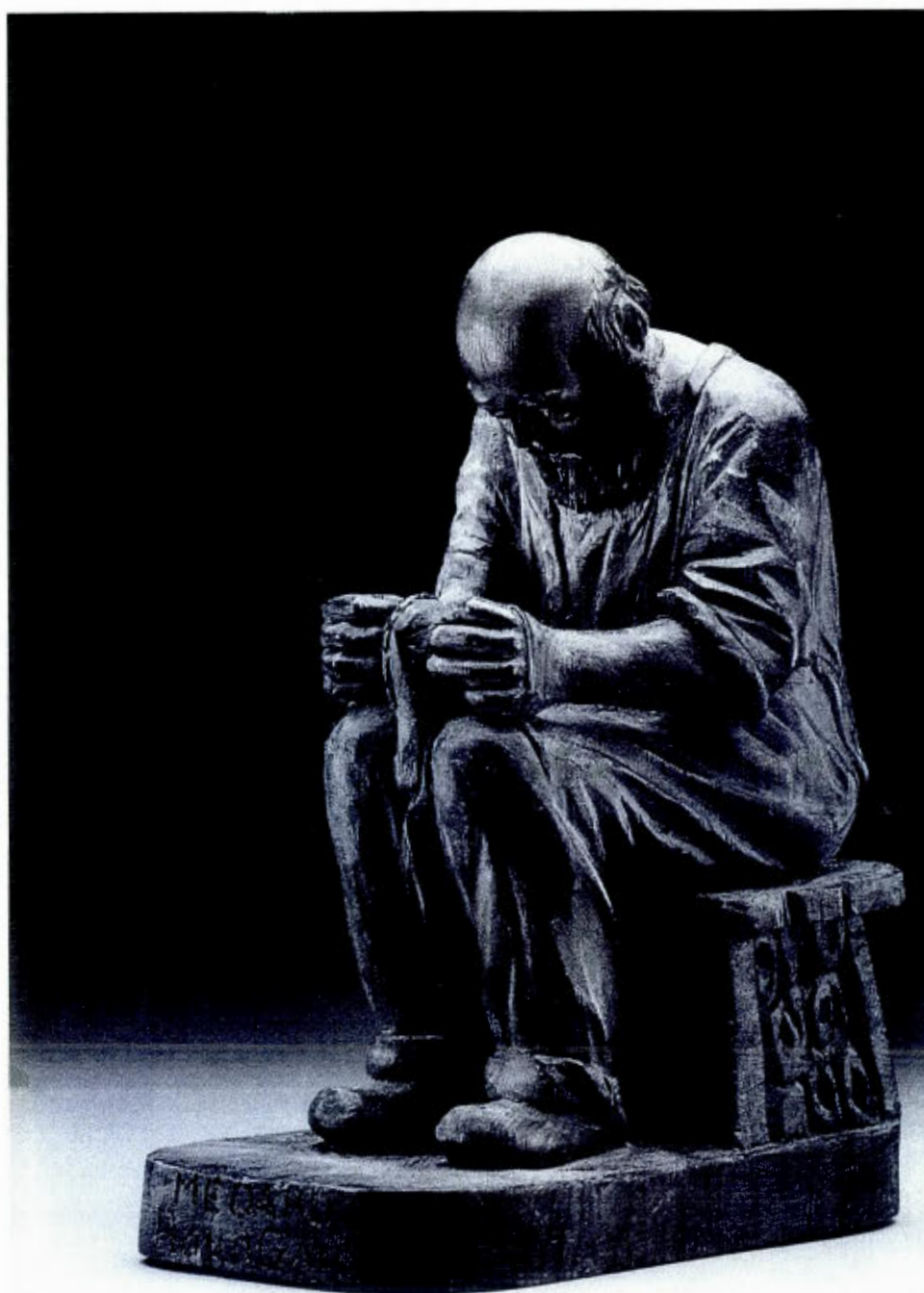


Figure 1.39 Médard Bourgault, œuvre collectée par Marius Barbeau.



Figure 1.40 Louis Jobin, *Coffret au chien couché*, 1865-1868.
Œuvre collectée par Marius Barbeau.



Figure 1.41 Daniel Swim, appelant, entre 1973 et 1983.
Collection Gerald Ferguson, MCC.



Figure 1.42 Anonyme, girouette, entre 1900 et 1950.
Collection Ralph et Patricia Price, MCC.

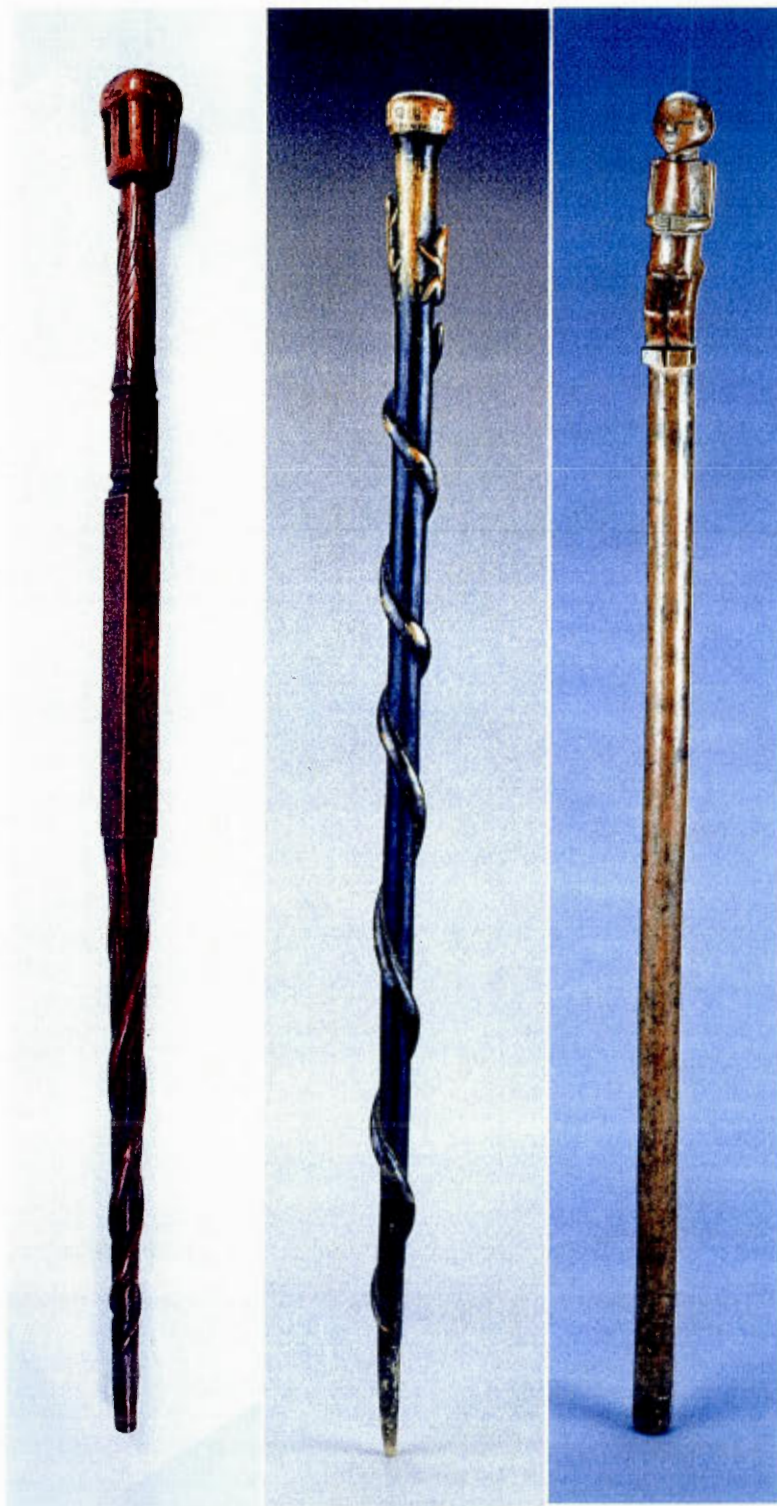


Figure 1.43 Anonymes, cannes, 1800-1899, 1890-1910 et 1850-1925.
Collection Ralph et Patricia Price, MCC.



Figure 1.44 Anonyme, 1850-1899. Collection Ralph et Patricia Price.

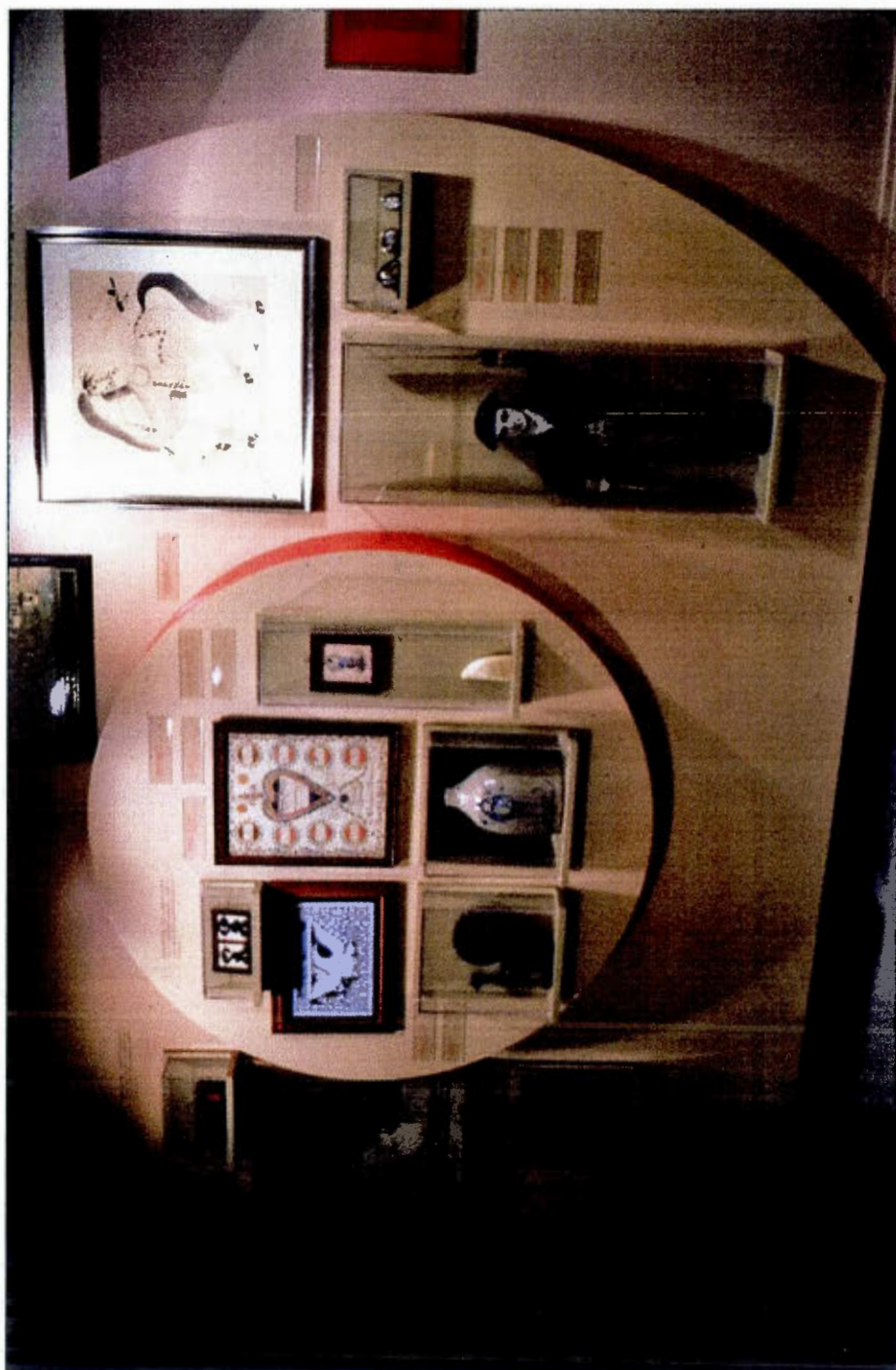


Figure 1.45 Fenimore House, salle d'exposition sur l'art populaire du 20^e siècle, 1974.



Figure 1.46 Fenimore House, exposition *By the People, For the People*, 1976.



Figure 1.47 Fenimore House, exposition d'art populaire, vers 1975-1979.

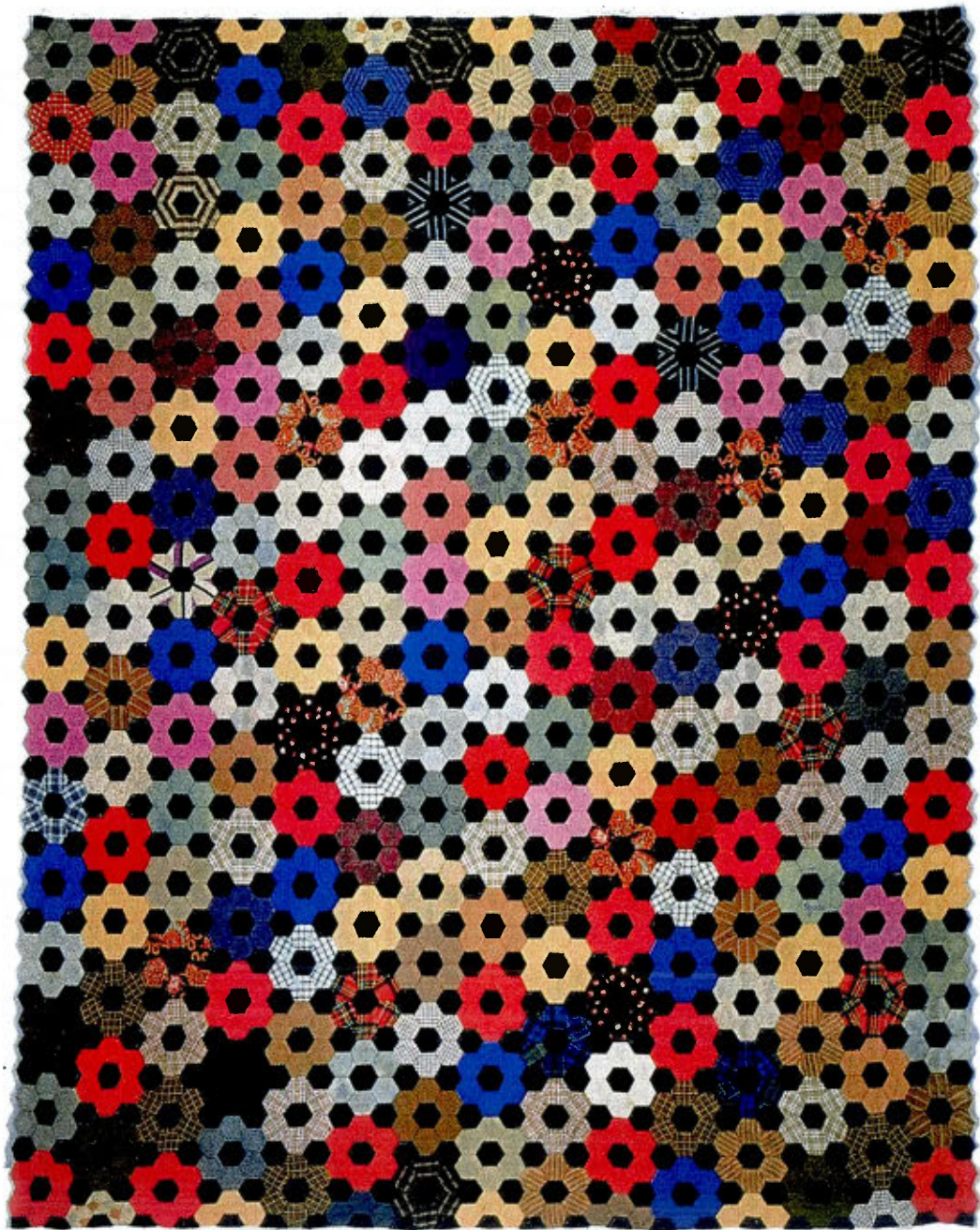


Figure 1.48 Madame Donald Scott, courtepointhe, vers 1932-1942.
Collection Blake et Ruth McKendry, MCC.

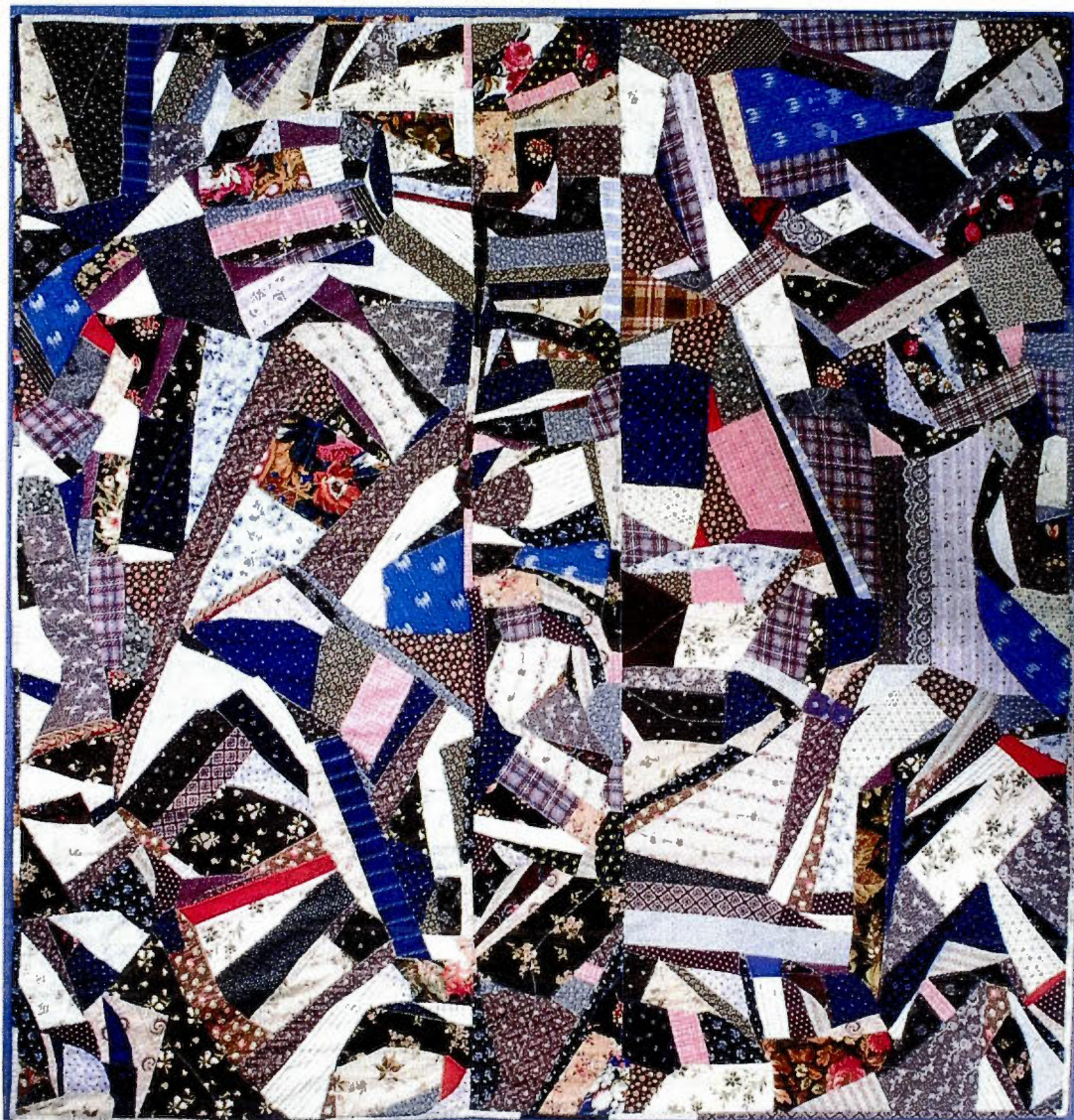


Figure 1.49 Anonyme, courtepoinTE, vers 1876-1900.
Collection Blake et Ruth McKendry, MCC.



Figure 1.50 George Cockayne, *Beware the yellow band*, 1975

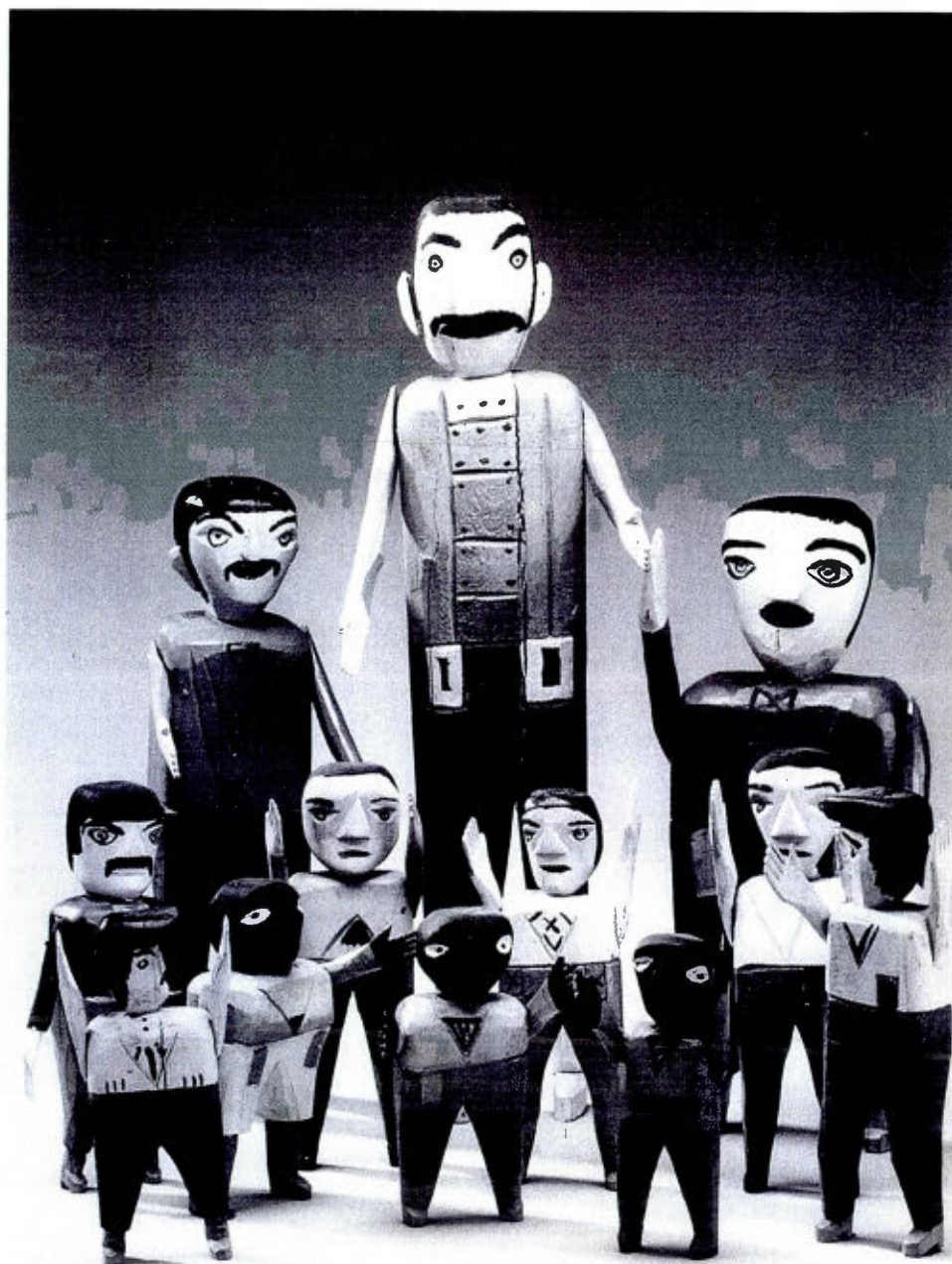


Figure 1.51 Félicien Lévesque, sculptures, vers 1980.
Section « Collection des œuvres des patentoux ».



Figure 2.1 Helen Cordero, *Storyteller*, vers 1965-1967.
Collection Alexander Girard, MOIFA



Figure 2.2 Palmerino Sorgente, chapeaux, vers 1995.



Figure 2.3 Philippe Roy, *La Sainte Famille*, vers 1975.



Figure 2.4 Charles-Frédéric Brun dit « Le Déserteur », présentation de la montagne d'Orseraz, 1855.

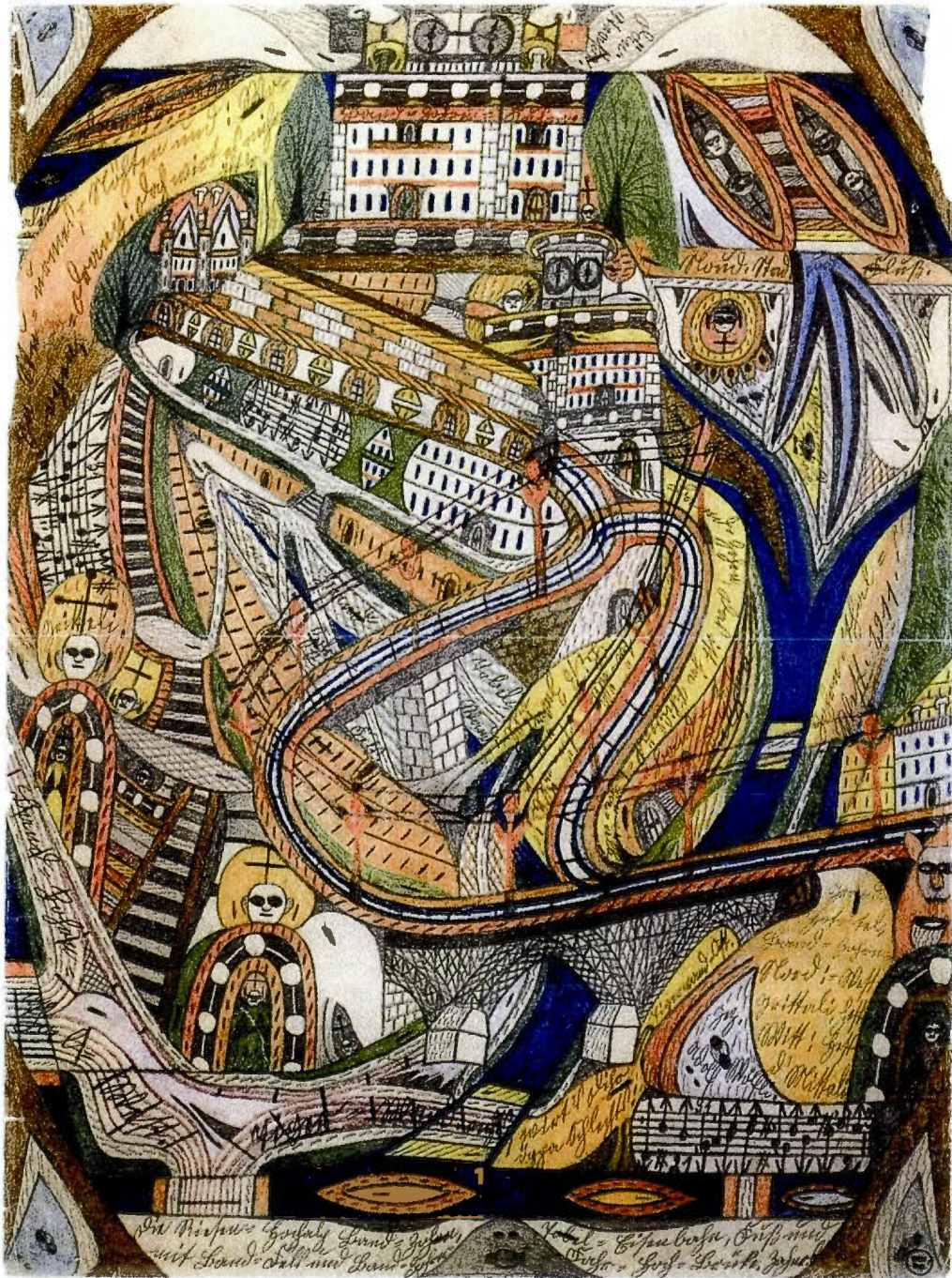


Figure 2.5 Adolf Wölfl, *Le grand chemin de fer du ravin de la colère*, 1911.



Figure 2.6 Aloïse Corbaz, *Mickens*, entre 1936 et 1964.



Figure 2.7 Exposition sur les arts premiers, palais des Sessions, Louvre, 1999.

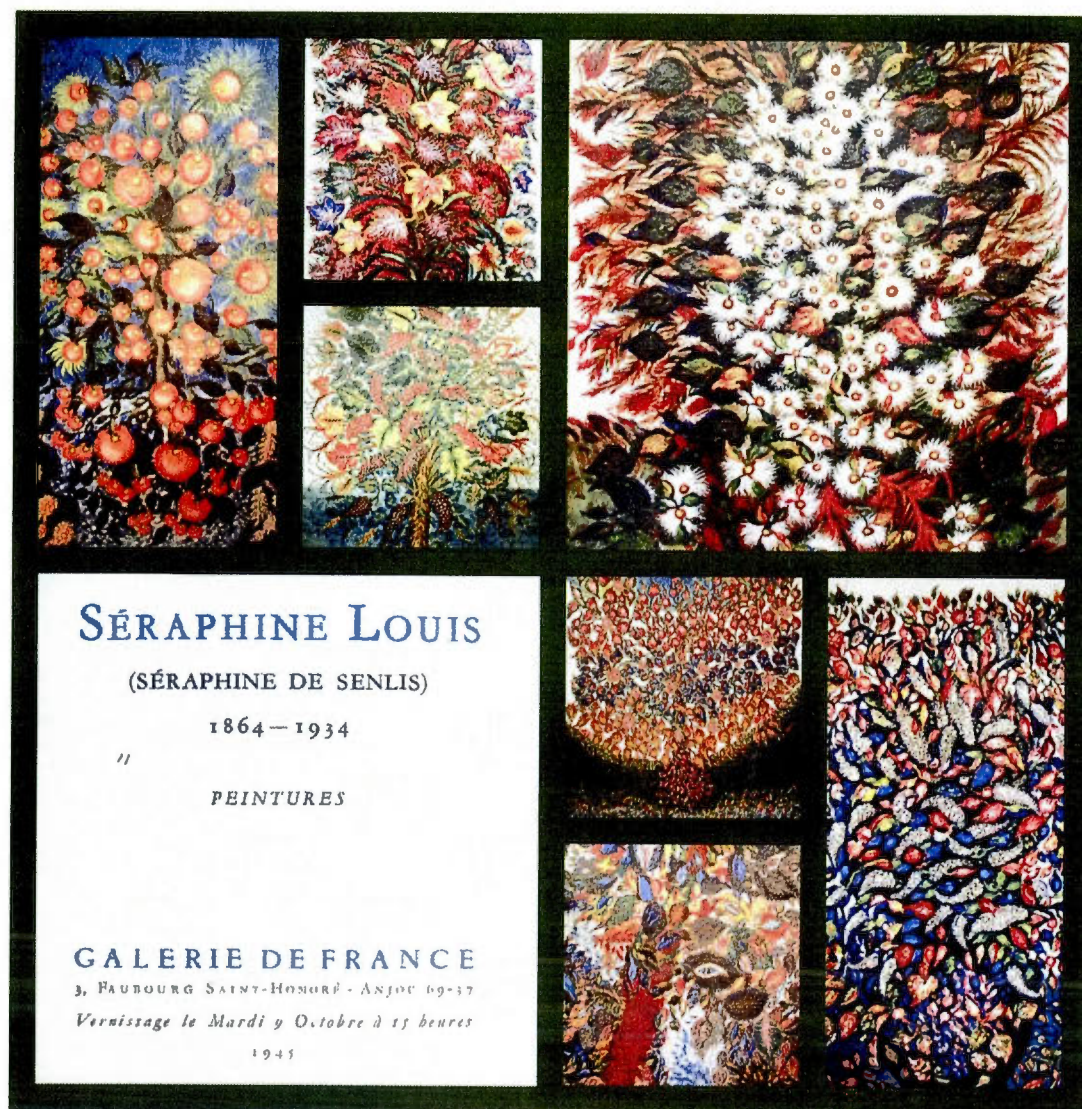


Figure 2.8 Carton d'invitation de l'exposition *Séraphine Louis*, 1945.

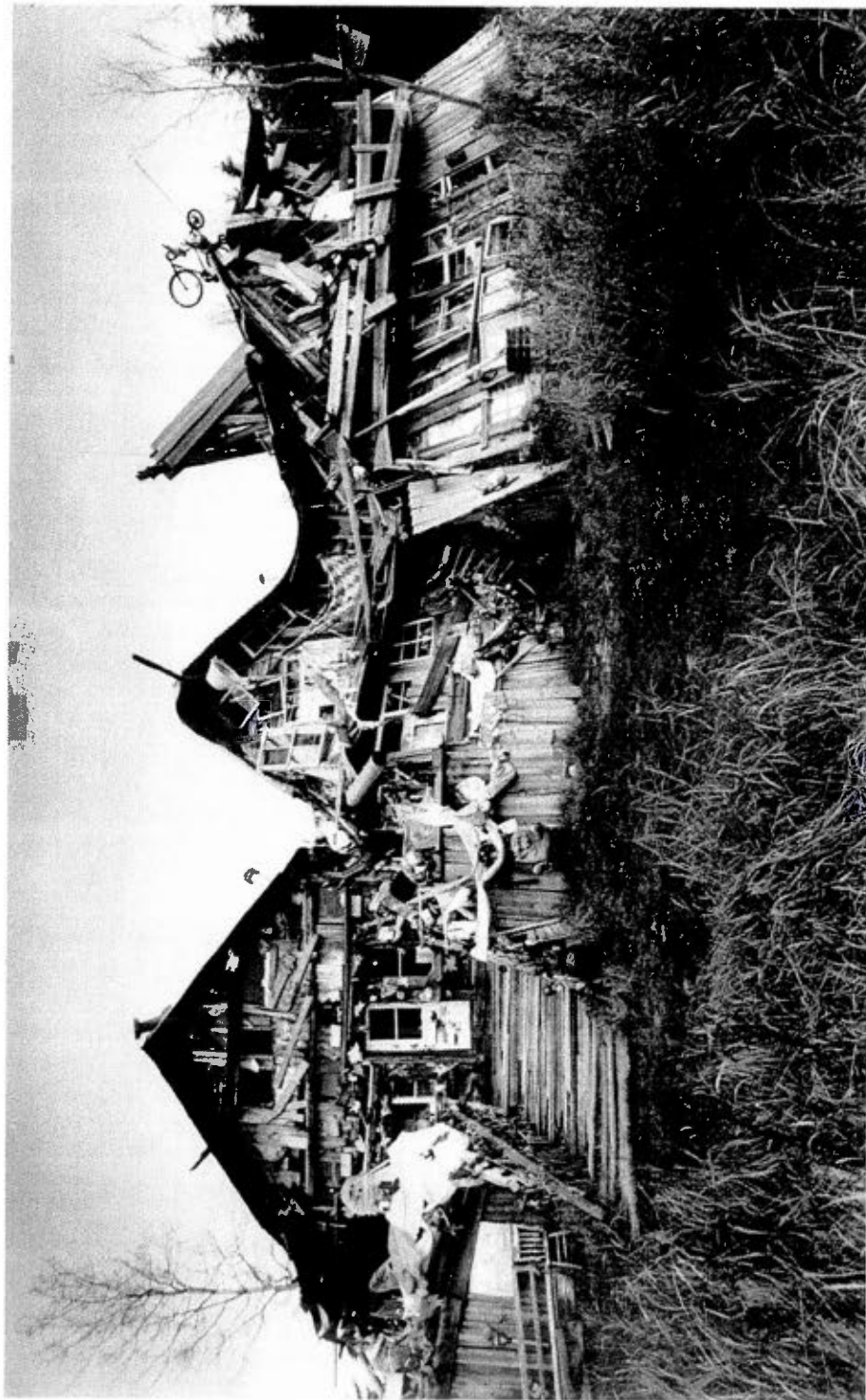


Figure 2.9 Richard Greaves, *La maison des trois petits cochons*.

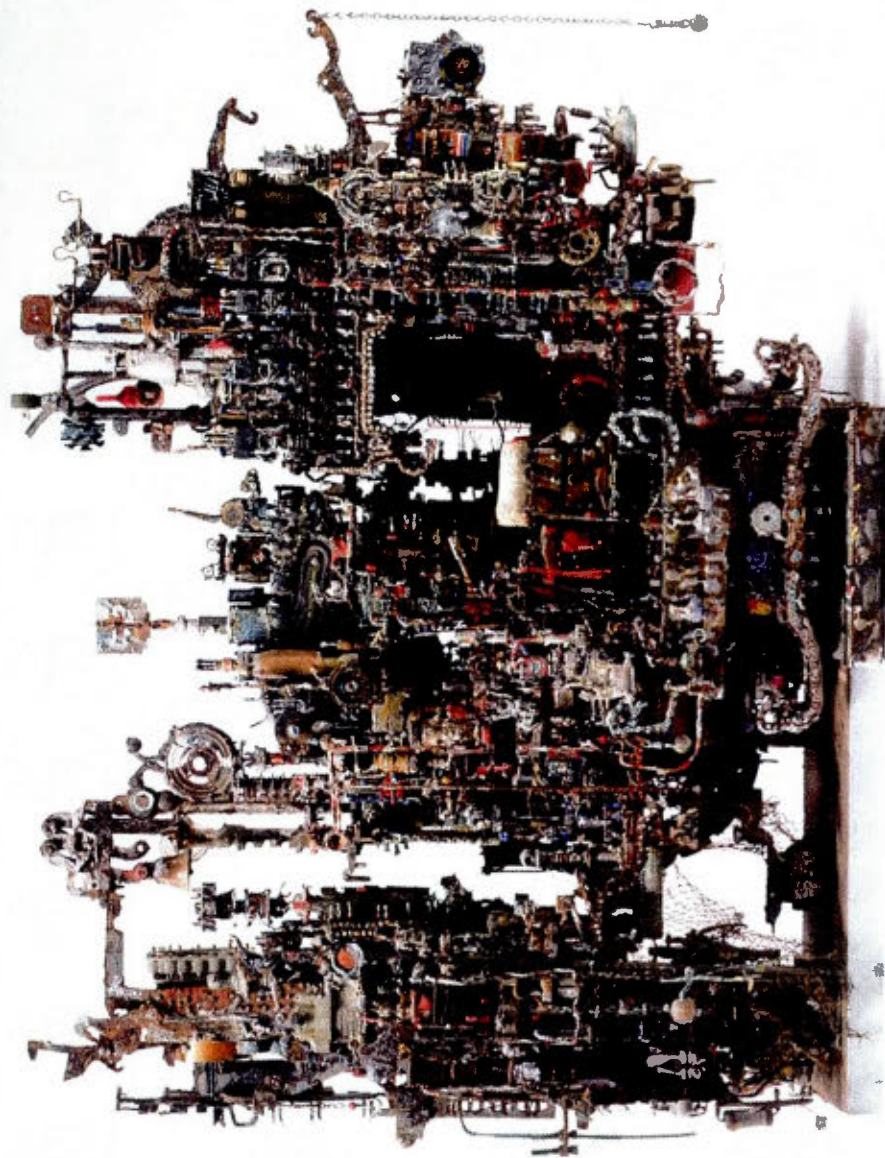


Figure 2.10 A.C.M., sans titre, avant 2001. Collection abcd Paris.

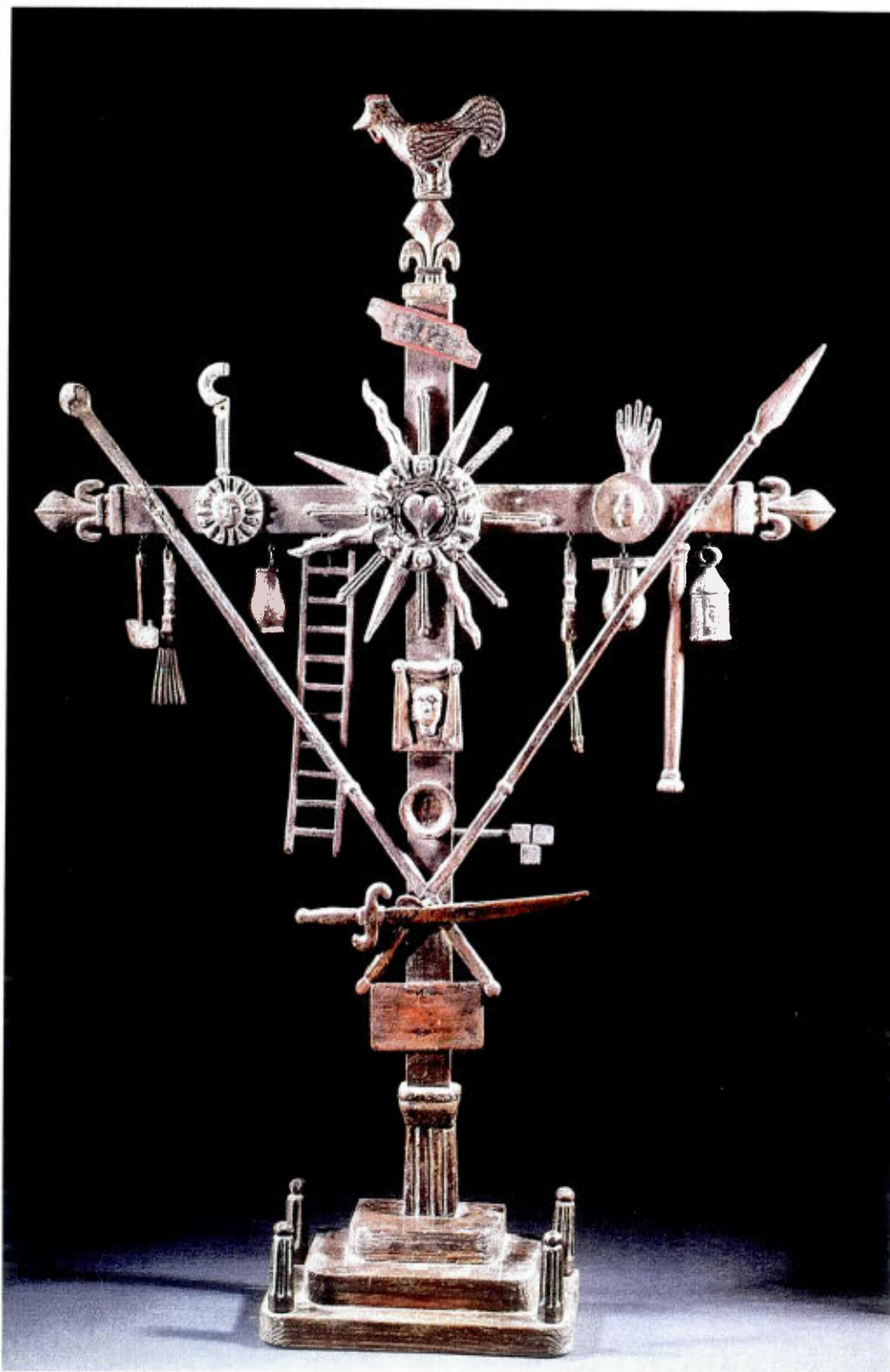


Figure 2.11 Croix de marinier aux attributs de la Passion du Christ, vers 1830.

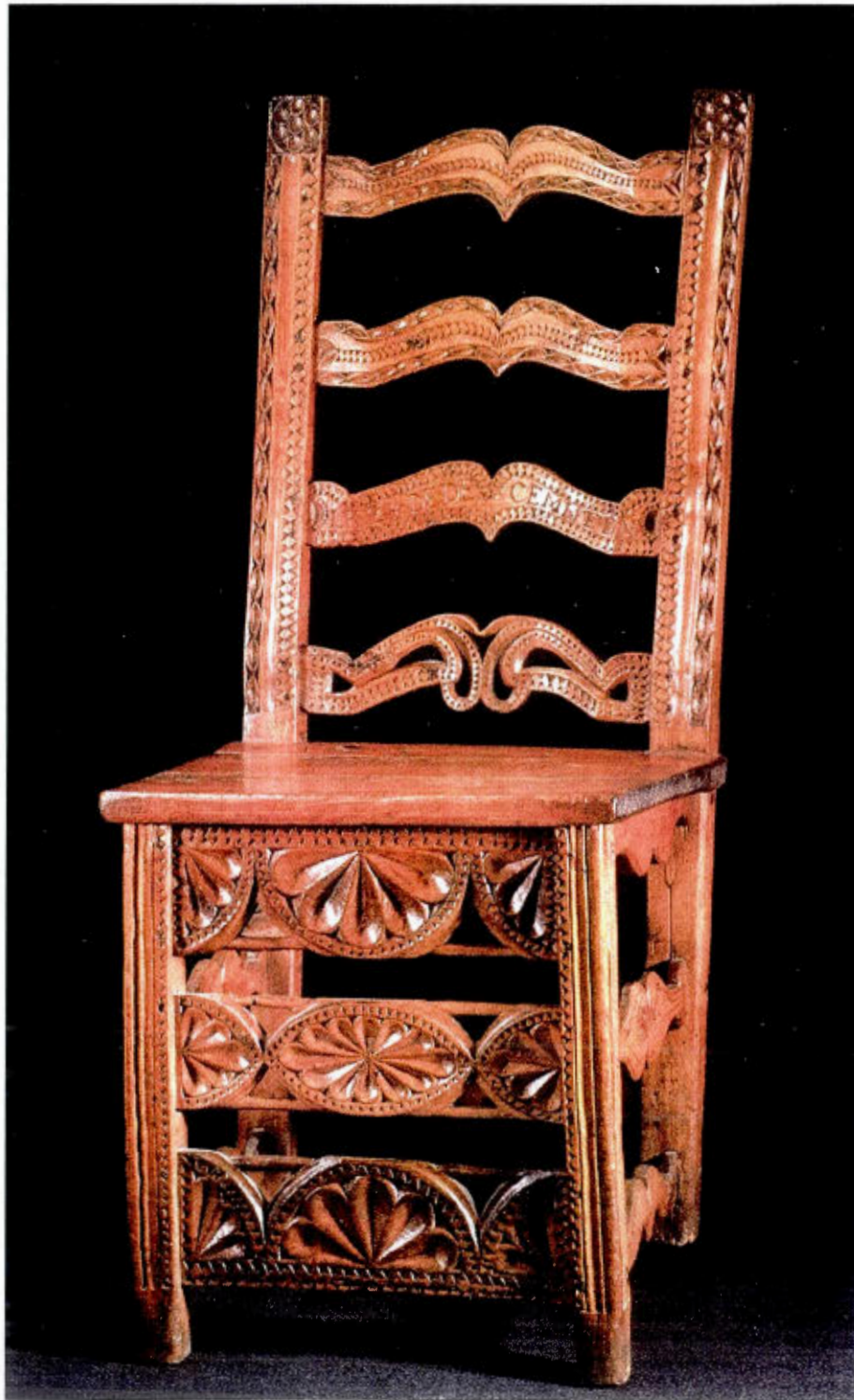


Figure 2.12 Chaise de dentellière ornementée de rosaces, 1830.

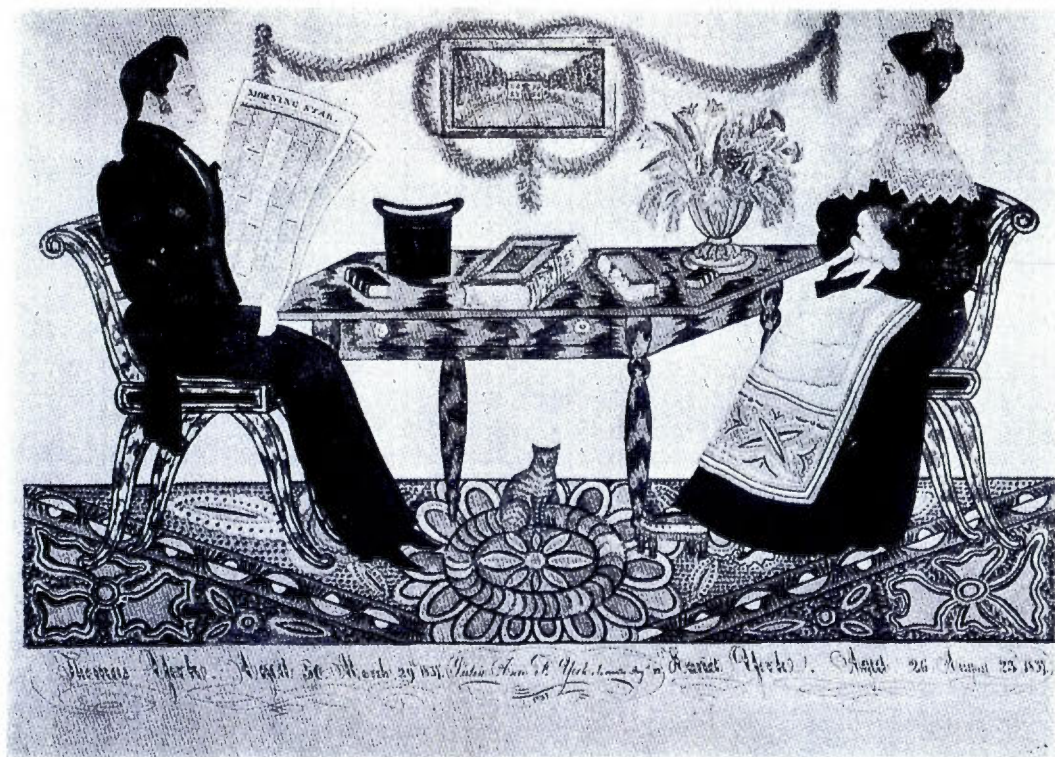


Figure 2.13 Anonyme, *The Yorke Family at Home*, 1837.

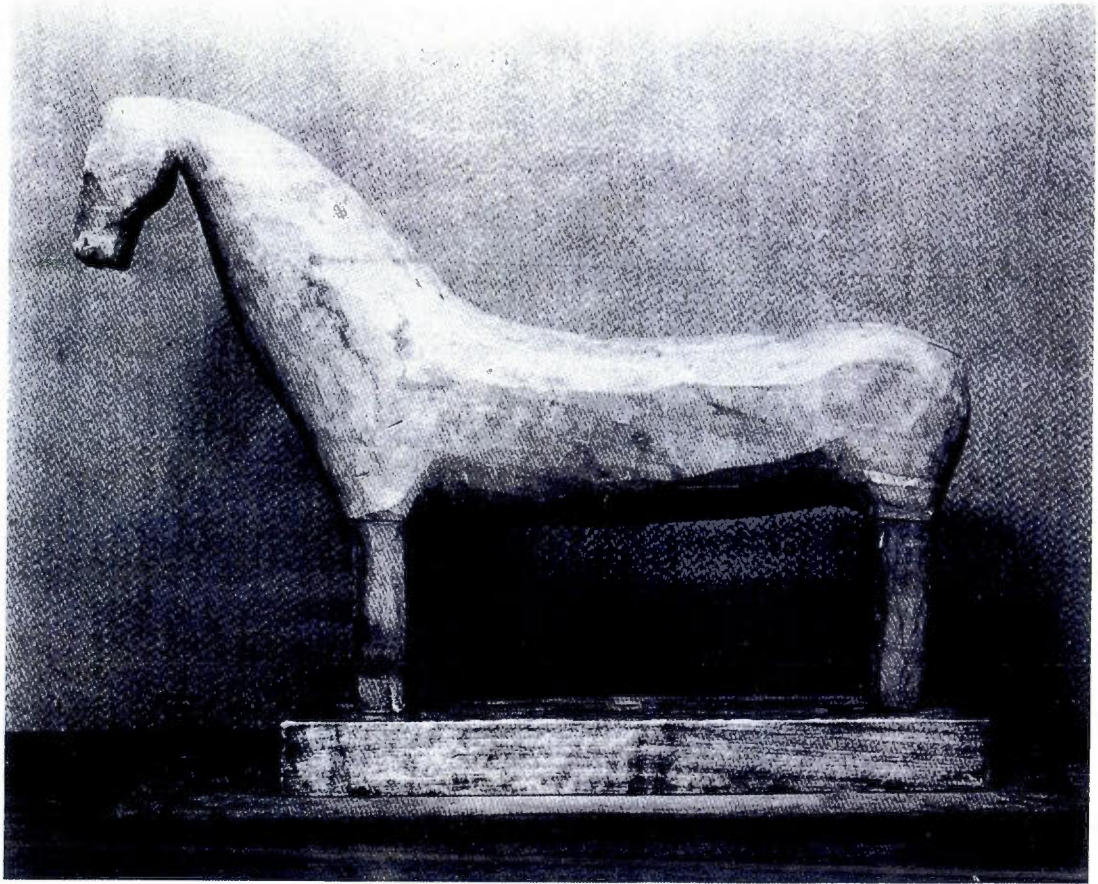


Figure 2.14 Anonyme, *Primitive Horse*, s.d.



Figure 2.15 Edward Hicks, *The Peaceable Kingdom*, vers 1833-1834.

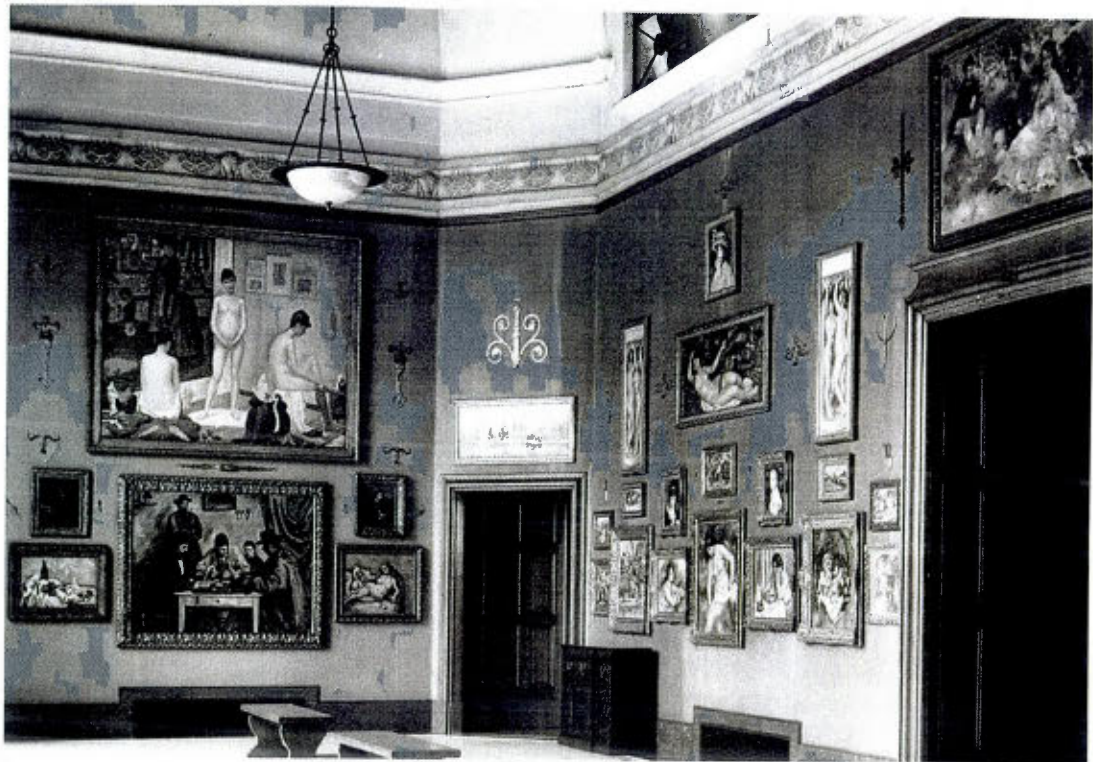


Figure 2.16 La Barnes Foundation.
Figure 2.17 La galerie principale à la Barnes Foundation.



Figure 3.1 Salle où sont exposés les objets faits par les prisonniers, notamment la collection de pots carcéraux provenant de la prison Le Nuove de Turin, fin 19^e siècle.

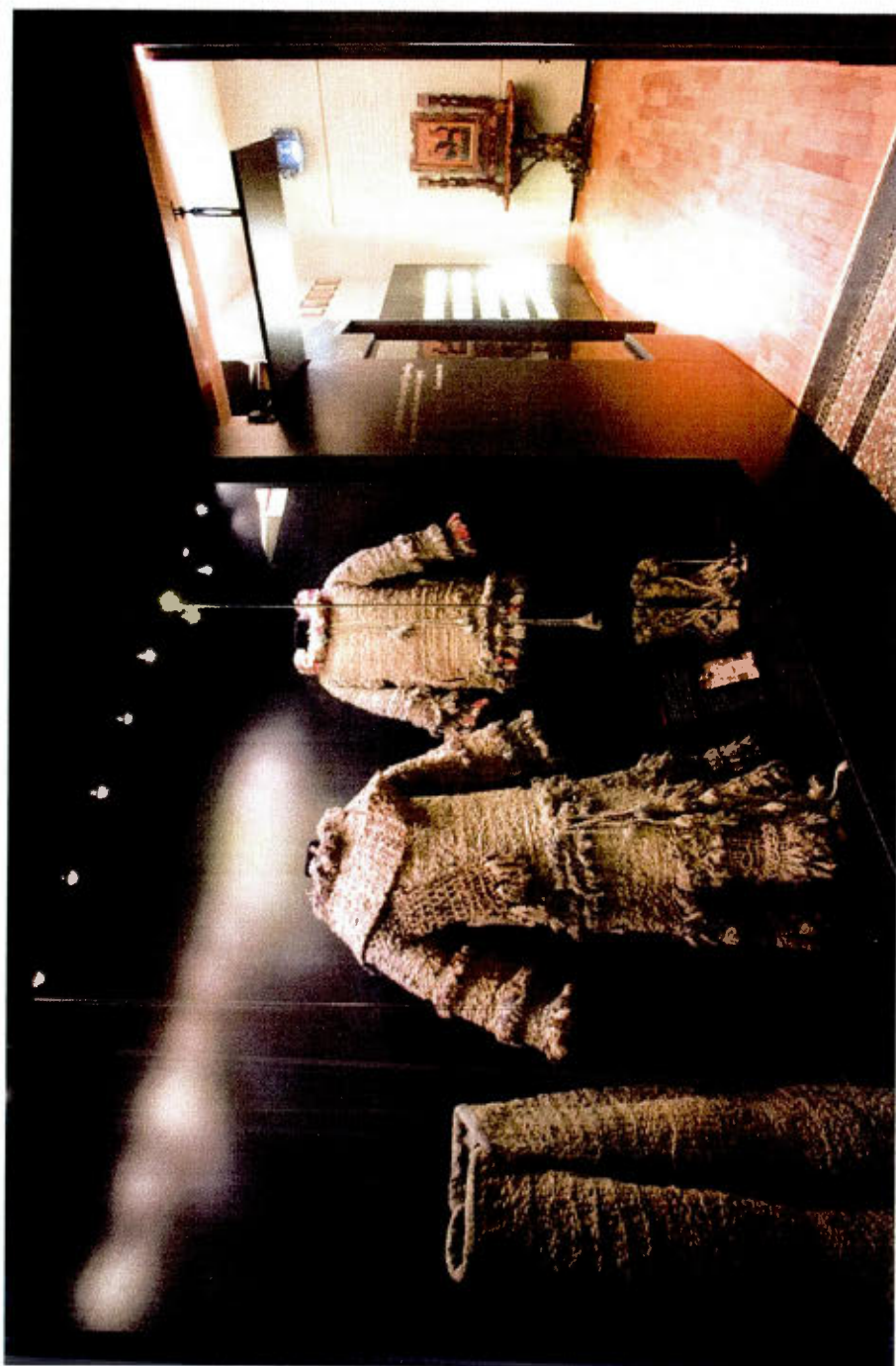
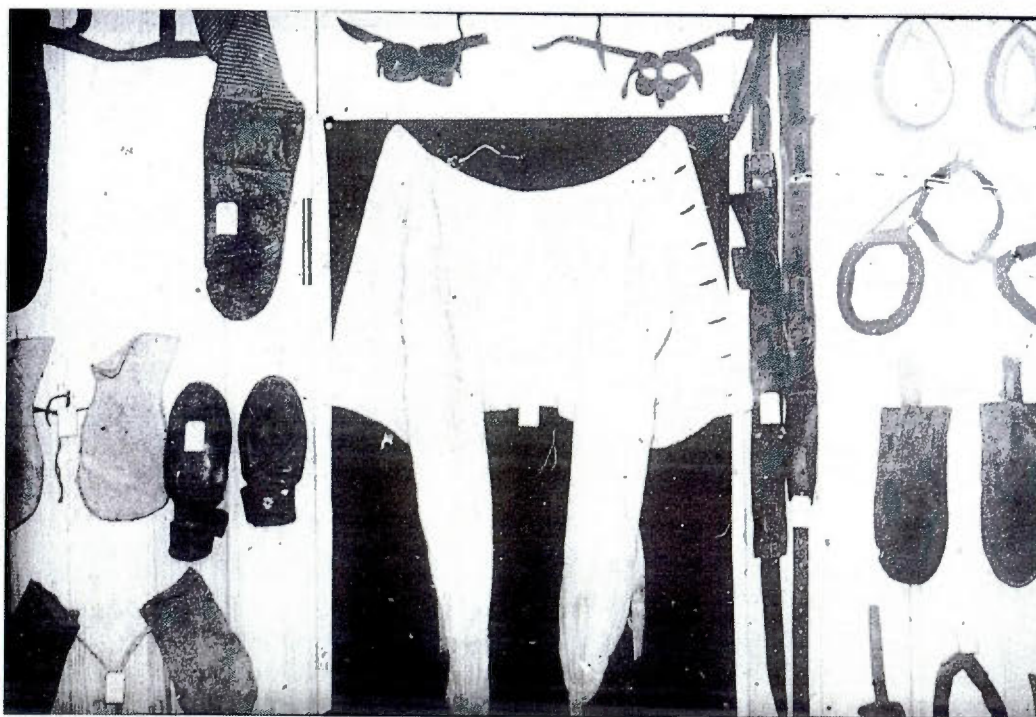
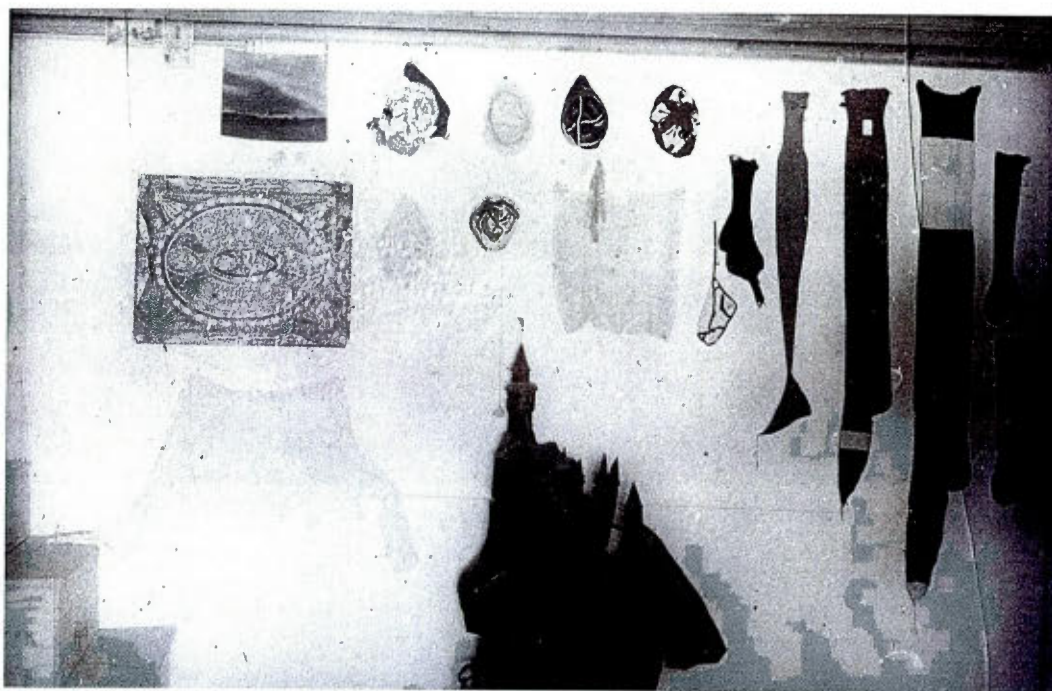


Figure 3.2 Costumes réalisés par G. Versino, avec des morceaux de chiffons, pendant sa période de réclusion à l'Asile de Collegno, près de Turin, vers 1850-1900.



Figures 3.3 Expositions réalisées par Walter Morgenthaler, au Musée psychiatrique de la Waldau, Berne, vers 1914.



Figure 3.4 Adolf Wölfli dans sa cellule à La Waldau, vers 1914. Les œuvres ont été accrochées aux murs à l'occasion de la prise photographique. Ses dessins et ses écrits sont empilés devant lui.



Figure 3.5 Vue de l'exposition *Entartete Kunst*, Munich, 1937.

Dieser Mädchenkopf

ist die Arbeit eines
unheilbar irrsinnigen
Mannes in der psy-
chiatrischen Klinik in
Heidelberg. Daß irr-
sinnige Nicht-
künstler solche
Bildwerke schaffen,
ist verständlich.



Diese Spottgeburt

aber wurde ehemals
ernsthaft als Kunst-
werk besprochen und
stand als Meisterwerk
von E. Hoffmann in
vielen Kunstaustel-
lungen der Vergan-
genheit. Der Titel des
Monstrums hieß:
„Mädchen mit blauem
Haar“; seine Frisur
erstrahlt nämlich im
reinsten Himmelblau.

Figure 3.6 Page du catalogue *Entartete Kunst*, où sont juxtaposées les sculptures d'un patient de la clinique de Heidelberg et d'Eugen Hoffmann.



Figure 3.7 Porte d'arche de l'Hôpital Sainte-Anne, 1946.



Figures 3.8 Vue partielle de L'exposition d'œuvres exécutées par des malades mentaux : peintures, dessins, sculptures et décorations, Hôpital Sainte-Anne, 1946.



Figure 3.9 Auguste Forestier, *personnage à profil d'aigle*, entre 1935 et 1949.



Figure 3.10 Cabinet du Dr. Ladame, asile de Bel-Air, Genève.

l'art brut

Fascicule 1

LES BARBUS MÜLLER

et autres pièces de la statuaire provinciale

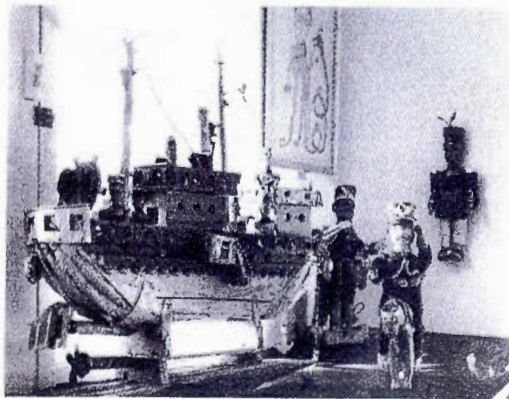
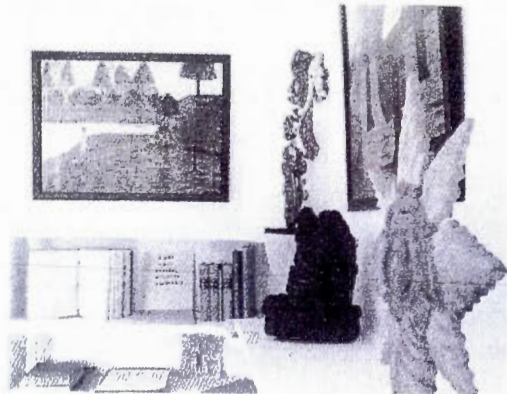


Gallimard

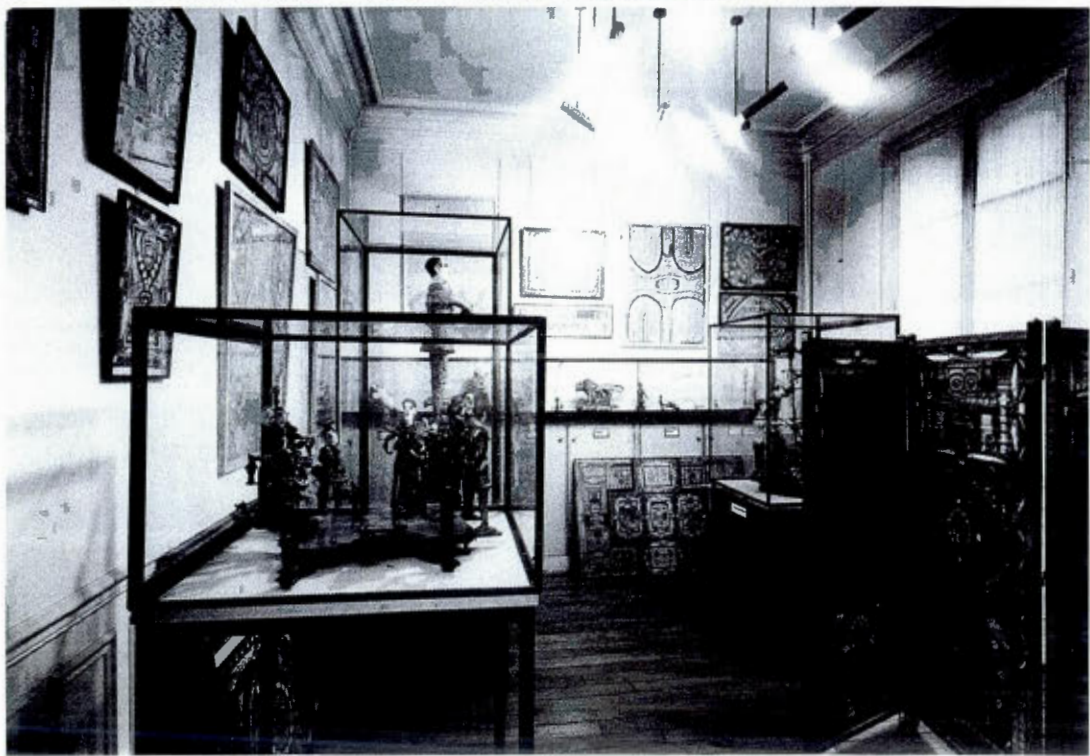
Figure 3.11 Page couverture du fascicule 1, *Les Barbus Müller*, 1947.



Figure 3.12 Collection du Dr. Ladame au Foyer de l'Art Brut, sous-sol de la Galerie René Drouin, Paris, février 1948.



Figures 3.13 La Collection de l'Art Brut chez Alfonso Ossorio
à East Hampton, Long Island, 1952.



Figures 3.14 La Collection de l'Art Brut, au 137, rue de Sèvres, Paris, 1970.



Figures 3.14 (suite) La Collection de l'Art Brut, au 137, rue de Sèvres, Paris, 1970.



Figure 3.15 Vue intérieure de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Figure 3.16 *When Attitudes Become Form*, exposition à la Kunsthalle de Berne,
sous le commissariat de Harald Szeemann, 1969.



Figures 3.17 *The Platform of Thought*, exposition sous le commissariat de Harald Szeemann, au Giardini di Castello, Biennale de Venise, 2001.